BIANCO E NERO

ANNO III • VOLUME VI • SECONDO SEMESTRE 1939-XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

INDICE GENERALE DEL VOLUME VI

(SECONDO SEMESTRE 1939-XVII)

Il numero romano indica il fascicolo, l'altro indica la pagina. I nomi ed i titoli in carattere più piccolo appartengono alle rubriche.

INDICE PER MATERIE

GENERALITÀ E VARIA

ESTETICA E STORIA

CINEMA EDUCATIVO

PRODUZIONE E INDUSTRIA

SOGGETTO E SCENEGGIATURA

RECITAZIONE

TECNICA

CINEMATOGRAFIA SCIENTIFICA

I LIBRI

I FILM — RECENSIONI

LA VII ESPOSIZIONE DI VENEZIA:

RUBRICHE E FUORI TÈSTO

Fascicolo n. 8

IL CINEMA E I BAMBINI

INDICE PER AUTORI

BIANCO E NERO

ANNO III • N. 7 • LUGLIO 1939-XVII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

UMBERTO BARBARO

SOGGETTO E SCENEGGIATURA

Il soggetto

Se il film è arte, possiamo pensare giusta l'illazione per cui ogni soggetto può convenirgli; e ancora: per il confluire nel cinema di più tecniche artistiche, questa forma d'arte sembra essere, più di ogni altra, libera nella scelta dei suoi soggetti. I quali, certamente, come si è detto sempre e da tutti fino alla noia, prima delle complesse elaborazioni a cui saranno sottoposti, prima della loro realizzazione, non hanno, nè potrebbero avere, alcun valore intrinseco. Esistono forse buoni o cattivi soggetti di possibili romanzi? Buoni o cattivi soggetti pittorici? Se *I promessi sposi* hanno una trama e alcuni episodi somigliantissimi a quelli de *La Bella Fanciulla di Perth*, il paragone tra i due romanzi è assurdo, come assurdo è il paragone tra quelle opere delle arti figurative che hanno in comune il titolo. Certo il peggior modo per classificare un quadro è dire che esso rappresenta l'*Annunciazione*, il *Riposo nella Fuga in Egitto, Giuseppe Ebreo con la Moglie di Putifarre*. E infatti, una elegante e sofisticata madonna ferrarese ha ben poco di comune, figurativamente e artisticamente, con una solida e vitale madre popolana del Caravaggio, la *Madonna di Loreto* o la *Vergine degli Staffieri;* una severa e decisa Madonna di Giotto nulla di simile a una ritrosa e schifiltosa *Madonna Annunciata* di Duccio; un'aerea e trascendente scena sacra dell'Angelico non ha nessuna affinità con una potente e violenta figurazione di Andrea del Castagno o del Masaccio; e il solfureo e pirotecnico *Battesimo di Cristo* del Greco è addirittura agli antipodi del solenne e ieratico *Battesimo* di Piero.

Assai meglio che indicandone il soggetto noi caratterizziamo un quadro se diamo il nome dell'autore o se, almeno, diciamo che si tratta di un dipinto veneziano del Cinquecento o toscano del Quattrocento. Perchè, in questo modo, noi suggeriamo una abbastanza definibile maniera pittorica, particolare di un dato artista, o almeno, di una data epoca e di una data regione. Maniera pittorica che, senza essere circoscrivibile con esattezza, comporta tuttavia una certa definibilità per la

comunanza di ideali artistici e umani che l'hanno storicamente determinata.

Esiste una stretta relazione tra gli ideali etici e formali e i soggetti in cui essi si sono attuati; per cui vedremo che date epoche scelgono certi temi a preferenza di altri, e quelli che sono effettivamente lontani li trasformano adeguandoli allo spirito dei tempi. Di tutta la *Leggenda Aurea* e di tutte le storie bibliche, i pittori, che lavorano per commissione ecclesiastica, hanno scelto in determinate epoche tipi e temi particolari: e in certi periodi la scelta è stata quasi esclusiva. Si pensi alle particolari storie di Santi di certe figurazioni pittoriche del Quattrocento che bene si prestavano a rappresentazioni di costume e di fasto *cortese*: la caccia del Miracolo di S. Eustachio, La storia di San Giuliano, quella di S. Orsola e del Re d'Inghilterra. Si pensi ai crudeli, sensuali e talvolta perfino grotteschi martiri del Seicento, e si intenderà bene che la meraviglia, oltre che dei poeti era il fine anche dei pittori di quel secolo, coll'orrore per la morte, il pentimento, la fisicità possente dei personaggi divini: Sant'Agata dalle mammelle mozze e San Pietro che, in carcere, gliele riattacca, la Maddalena Pentita, la Carità Romana, le macellerie del Pomarancio a Santo Stefano Rotondo, le angiolesse di Giovanni da San Giovanni ai Santi Quattro, e l'estasi fisica della Santa Teresa Berniniana. E non è certo per caso che nel Seicento nasce la *natura morta* e che Agostino Tassi, Claude Lorrain e Poussin creano la *pittura di paesaggio*.

Il regista poeteggia già con la scelta degli attori, ha scritto Béla Balàzs; ma anche, e prima, come ha detto Goethe del poeta, con la scelta del soggetto. Fase di lavorazione che non è giusto relegare nel puramente esteriore, pratico e volitivo. C'è una differenza grandissima tra la non esistenza del soggetto e il suo primo, sia pure informe, abbozzo buttatone già alla brava da uno scrittore o da un regista disposto a realizzarlo. Perchè, scusate, una situazione drammatica in campagna e non piuttosto una situazione comica in città? E perchè tra venti o trenta soggetti che un produttore cinematografico dà in lettura a un regista questi sceglie proprio quello che sceglie e non un altro? Se noi leggiamo che G. W. Pabst ha girato un film intitolato *Il dramma di Shangai,* conoscendo le precedenti opere di quell'autore, già intravvediamo certi sviluppi della breve trama che ne possiamo leggere in un affrettato notiziario, e, certo senza formulare in precedenza giudizi di valore, tutto ci aspettiamo meno che un estetisticamente pittorico *Shangai-Express* alla Sternberg. Sviluppi che noi vagamente intravvediamo

e che il regista fin dalla prima intuizione del soggetto o fin dalla prima lettura di esso sa come dovrà elaborare e condurre fino a quel grado di ideale completezza che è il film realizzato.

Un soggetto cinematografico contiene dunque una prima definizione del mondo poetico dell'artista che lo realizzerà; è dunque *buono o cattivo secondo che più o meno si adatta al temperamento e alle possibilità dei suoi futuri realizzatori. Ottimo quando sorge in un clima particolare nel quale la sua realizzazione sia idealmente possibile.*

Purtroppo questa esatta valutazione del soggetto non si può dare che a film realizzato.

VECCHI SOGGETTI

Se riandiamo ai primi tempi della cinematografia italiana, vediamo sorgere, negli anni 1912-14, i primi tre grandi film del mondo: *Quo vadis?* di Guazzoni, *Cabiria* di Fosco e *Sperduti nel buio* di Martoglio. E non è certo difficile riconoscere in essi alcune correnti spirituali di quei lontani tempi. Il primo esprime infatti abbastanza semplicemente la mentalità vagamente demo-cristiana che s'andava sviluppando in Italia in quel periodo. In *Cabiria* invece, lo abbia scritto o no D'Annunzio quel soggetto (cfr. Antongini), si celebrava lo spirito paganeggiante e nazionalistico rappresentato, a quei tempi, oltre che da D'Annunzio dal dannunzianesimo. In *Sperduti nel buio* il naturalismo della tradizione meridionale che va da Verga, De Roberto, Capuana (e anche dal *San Pantaleone*, e magari da Mastriani e Misasi) a Verdinois, a Matilde Serao, a Di Giacomo e, appunto, a Roberto Bracco, si andava facendo più schematico e più popolaresco; e doveva dare origine ad altri film dello stesso carattere, tra i quali il celebrato *Assunta Spina* (con Francesca Bertini) e *Teresa Raquin* con Giacinta Pezzana. È questo forse il filone più autentico del cinema italiano e lo vediamo riaffiorare ancora oggi nel film *Montevergine*.

Qualche anno dopo in America uno spirito quaccheroide, ricco di talento, e certamente uno dei migliori tra i primissimi registi, D. W. Griffith, trasse ispirazioni, dal lungo studio del *Quo Vadis?* e soprattutto di *Cabiria*, per il suo *Intolerance*. In questo film già rumoreggia il primo tuono della guerra e ribollono confusamente le questioni sociali e religiose, i conflitti del lavoro, il ku-kux-klan, l'alcoolismo, la fede nella tolleranza e l'orrore per la violenza. E già sembra di presentire l'enunciazione dei *quattordici punti* dal sorridente muso di cavallo di Wilson.

E lo spettacolone all'italiana, la grande decalcomania di *Cabiria,* diventa un réportage sensazionale che il potenziamento e il largo impiego dei mezzi tipici del cinema rendono fortemente efficace.

IL TEMA

Il tema e il significato

Abbiamo, altra volta, mostrato come il soggetto a film realizzato viene ad assumere, colla sua forma una significazione più vasta di quella contenuta nei fatti che narra. Questa più vasta risonanza dell'opera deve essere in germe nel soggetto stesso ed è quanto Pudovchin chiama il *tema* o la *tesi,* giustamente avvertendo che « tesi è un concetto estraneo al concetto dell'arte » (*Film e Fonofilm,* pag. 31). Non si tratta di un precetto morale dunque, ma di una moralità efficiente, che nell'opera verrà attuandosi conferendole il suo inconfondibile significato e valore. Accettando la definizione che dell'arte abbiamo dato più volte, possiamo dire che il soggetto è la visione particolare, il tema la concezione del mondo che vi suggerisce.

Nell'indagine critica di un'opera questa concezione del mondo si desume più che dal soggetto dalla forma mediante la quale esso si è attuata. Il procedimento inverso è dubbio e pericoloso. Non si può dai « contenuti e dai temi preconizzare l'arte probabile, perchè la vita non predetermina l'arte; mentre per converso, l'arte oltre a rivelare sè medesima e cioè una particolare forma di vita, ricorda anche qualcos'altro che l'attornia, cioè certe preferenze mentali e intellettuali che vengono incontro alle preferenze estetiche » (R. Longhi, *Lezioni di storia dell'Arte,* 1935-36, Bologna, pag. 15).

Anche l'empirico Pudovchin, con il suo sottile intuito, avverte che lo schema:

1) tema;

2) soggetto;

3) elaborazione cinematografica del soggetto

« si può ricavare solo dall'opera rifinita » e che « il processo creativo può attuarsi in ordine inverso » (*Film e Fonofilm,* pag. 30).

Io ho tuttavia creduto importante stabilire che « questo tema costituirà l'asse etico della collaborazione » (Pref. a *Film e Fonofilm*); quindi la precedente formulazione di esso, in veste necessariamente concettuale e critica, sarà indispensabile elemento che renderà possibile la collaborazione; perchè nella pluralità dei temperamenti e delle individualità sia possibile l'invenimento dei fattori etici e stilistici dell'opera. La intenzione più generale, la visione del mondo che si vuól suggerire verrà ad essere così la determinante delle soluzioni dei problemi espressivi del film.

Non è possibile nascondersi la difficoltà di questo processo e i molti limiti che esso comporta. Anche perchè ci sia fusione, affiatamento, possibilità di collaborazione tra regista, soggettista, sceneggiatore, scenografo, operatore e attori non ci sono regole. Si tratta di un comune clima ideale, che permetta un comune linguaggio, una comunità di fini, magari anche sottintesi, per cui le personalità si intendano e si integrino, nelle diverse e particolari capacità, e nei singoli apporti inventivi; ogni soluzione specifica proposta da un collaboratore deve apparire al regista quella che egli stesso avrebbe suggerita o data se di quel collaboratore avesse avuto le qualità tecniche.

Lo statuire dunque la precedente formulazione di un tema non è che un suggerimento pratico per facilitare la creazione di un simile clima umano, *unanimistico*, si direbbe col Romains; e non va in nessun modo intesa come la fredda e schematica proposizione di una tesi da dimostrare con tutti i mezzi possibili, come un teorema di matematica. Altrimenti i film di propaganda, quelli per definizione in cui si è bene in precedenza d'accordo su quanto che si vuol dire, sarebbero tutti capolavori. Mentre molto spesso si verifica appunto il contrario.

Proust ha scritto una volta che l'acqua bolle a 100 gradi e che la immagine si crea così naturalmente solo ad una data temperatura. Che però non è dato di ottenere con la semplicità con cui si accende il gas sotto la pila.

Una comunione di convinte aspirazioni, un simile livello culturale, un simile gusto, una formazione comune sono gli elementi migliori che permettono la creazione della malgama umana necessaria alla creazione del film. Malgama la cui composizione sarà certamente favorita da precedenti accordi sulla finalità della comune opera tra i diversi collaboratori, ma che soprattutto dipende ed è resa possibile dal preesistere di una profonda affinità tra essi.

Preparazione del film

Spesso si sente deplorare l'improvvisazione a cui è soggetta abitualmente la lavorazione cinematografica, e che dipenderebbe dalla leggerezza e dall'incuria degli autori del film; è una critica assai giusta alla maniera di lavorare che un malinteso industrialismo ha reso comune. Occorre però asserire perentoriamente che, più delle lunghe conferenze di regia, come le si suol chiamare, che si auspicano e si promuovono a volte prima della realizzazione dei film, giova la felice composizione della truppa; che sia l'unione di elementi capaci di collaborare e pertanto dotati, oltre che di generiche attitudini e di valentia professionale, di una profonda affinità reciproca e di comuni aspirazioni etiche ed artistiche.

Solo in questo caso, purtroppo assai poco frequente, la definizione del *tema* della futura opera potrà essere di effettivo giovamento e potrà far conseguire quella unità stilistica che è il più difficile dei risultati ed il primo che occorre proporsi in un film perchè esso ne costituisce, in definitiva, il valore artistico.

Limiti del tema

La generica libertà nella scelta dei soggetti è stata da noi emendata limitandola alle attitudini a trattarli dei singoli autori; similmente la libertà di tema sarà limitata dalla accettabilità di esso da parte di tutti i collaboratori del film. Il tema deve essere da essi non tanto accettato e magari sentito e profondamente riflettuto quanto, in un certo senso, deve già preesistere in essi come, sia pure non formulata, e magari individualmente non formulabile, concezione del mondo.

Altri limiti del tema non esistono. Quando Pudovchin dichiara che temi di enorme vastità non si prestano, allo stato attuale del cinema, alla creazione di film, sbaglia. Egli porta l'apparentemente calzantissimo esempio del tema di *Intolerance*: In ogni tempo e in ogni paese l'intolleranza ha generato il delitto; e sostiene che « L'ampiezza dell'assunto non permette a questo tema di trasformarsi in film ».

L'osservazione a primo acchito pare giustissima; l'idea stessa di ogni tempo e di ogni paese non è contenibile in un metraggio normale, od anche eccezionale, di pellicola. Ma se Pudovchin avesse riflettuto di più sull'insoddisfazione lasciatagli da quel vecchio film, si sarebbe accorto che essa derivava dalla mancata fusione di tanti e così lontani episodi che apparivano sovrapposti e giustapposti senza continuità arti-

stica, e solo legati da un filo ideologico che, tuttavia, non mancava di generare monotonia e confusione. L'intolleranza seminava nel film orrori e delitti, da Babilonia alla Sainte Barthelemy, fino a un conflitto moderno del lavoro, ma non si vedeva in *tutti i tempi e in tutti i paesi*. L'errore non è stato però quello denunciato dal Pudovchin, cioè l'eccessiva ampiezza tematica, ma quello della disarmonica, strabocchevole sovrabbondanza di visioni particolari scelte per incarnarla; l'errore è dipeso dall'aver voluto attingere universalità dalla quantità.

Se si dice « tutti gli uomini sono... » il compito di un artista non può essere quello di rappresentare tutti, o quanti più uomini gli è possibile, nel modo voluto dal tema: ma di rappresentarne uno solo, nella cui umanità si riveli quella di tutti.

Il conflitto

Eisenstein colla sua mentalità dogmatica e apodittica e con quel suo confusionario hegelismo *da motociclista,* come ebbe a dire una volta un suo arguto critico occidentale, ha definito il film: « La rappresentazione di un conflitto in una idea », definizione di sapore schellinghiano hegeliano che, se mal non ricordo, era già stata data per il dramma da Hebbel e che, comunque, è sostanzialmente se non pure esplicitamente comune ai suoi drammi e a quelli cosiddetti del destino (Grillpartzer).

La definizione indubbiamente ha il merito di dialettizzare il concetto di tema dandogli il naturale suo complemento evolutivo. Forma drammatica, cioè dinamica per eccellenza, quella del conflitto, che, nell'antitesi, postula come attinente lo sviluppo narrativo dell'opera.

Quando si constata nei film il frequente difetto della troppo netta e perentoria suddivisione dei personaggi in buoni e cattivi si ha la riprova della difficoltà cui va incontro la formulazione critica del tema, precedente la realizzazione artistica del film. Il pericolo di questa, per altro necessaria, posizione ideologica sta, come s'è visto, nell'introduzione di un elemento razionalistico che dovrebbe guidare la creazione, autonoma e arazionale per eccellenza, delle opere d'arte. I termini del conflitto drammatico si personificano allora e si tramutano in buoni e cattivi che si oppongono e si combattono come nei romanzi popolari e domenicali: in maniera disumana e antiartistica.

L'ufficiale che s'innamora della bella spia che tanto di frequente s'incontrano nel cinematografo sono il bianco ed il nero, i due termini della costante antinomia di bene e di male.

ATTUALITÀ DEL CONFLITTO

Da quanto abbiamo detto relativamente al tema, inteso come espressione di un mondo e superiore significazione del film, risulta chiaramente la inevitabile attualità, anche oltre ogni apparenza, dei conflitti presentati. Il che vuol dire che anche al cinematografo è possibile descrivere sorridendo la Milano del Seicento e alludere, discretamente, ma con forza di condanna straordinariamente inflessibile, al dominio austriaco in Lombardia. E si può magari anche offrire, ammiccando, la chiave interpretativa delle intenzioni, con un malizioso « così va il mondo, anzi, così andava nel secolo decimosettimo ».

Tutto ciò senza cadere nell'oratoria o nella propaganda, Manzoni essendo, come è noto il primo poeta moderno dell'Italia proprio per la sua totale assenza di rettorica.

L'EROE

Se il protagonista è quello che incarna l'idea egli viene ad esserne dotato di tutti gli attributi di nobiltà e di grandezza e viene ad assumerne quei caratteri di enorme individualità ed eroici che tanto riescono graditi ai pubblici di tutto il mondo.

Ma i termini del conflitto potrebbero, più modernamente, capovolgersi: per esempio tutta la vita di un popolo incarna l'idea, e l'individuo, elemento di resistenza, il conflitto. Gli urti di esso con il mondo circostante sono continui, e quanto lo circonda è un mare fatto di onde poderose che gli si accaniscono contro, come contro uno scoglio isolato, investendolo da ogni parte e insensibilmente e sotterraneamente corrodendo le basi del convincimento che gli dà la forza di resistere. Finchè ad un tratto lo scoglio si inabissa, e l'individuo riconosce se stesso parte integrante, e in qualche modo necessaria, di quel mondo al quale voleva opporsi con tutta la forza del suo carattere intiero e della sua convinzione profonda.

Una formula di questo genere naturalmente può nascere là ove gli interessi dell'autore siano di carattere piuttosto sociale che individuale. E il cinema, per la ricchezza dei suoi mezzi espressivi e per la sua possibilità di analisi minuta e di sintesi potente, è particolarmente adatto a queste visioni collettive, e alla presentazione dell'aspetto di una intiera civiltà.

Mentre il conflitto in cui l'individuo sia quello che incarna l'idea, può facilmente scivolare nell'individualismo borghese e nella rettorica del protagonista romanzesco, o, se si vuole, cinematografico.

Il destino

Le stesse cose si possono dire con altre parole. In un recente libriccino tedesco (C. H. Opfermann, *Die Geheimnisse des Spielfilms*, Berlin, 1938) si sostiene che « il destino è l'anima del film. Sia esso il destino di una cosa, di un uomo, di una comunità, di un popolo, di una terra... ».

Ed è chiaro che questa incombenza di un destino corrispondente esattamente a quanto, più tradizionalmente, qui abbiamo chiamato tema. E per il concetto di destino vale la libertà e la limitazione che abbiamo cercato di dare a quello di tema.

La second story

Un altro modo di dire la stessa cosa è quello usato dagli americani. I quali sostengono che il soggetto cinematografico deve contenere una *second story*. E un altro ancora quello di Béla Balàzs che richiede una *Parallele Fabel*.

Si tratta in sostanza di un elemento di contrasto, con funzione corale, che suggerisca o addirittura dichiari i valori universali del racconto. E non mancherà, credo di interessare, il fatto che in paesi diversi e lontanissimi, per spazio e per civiltà, si sia affermato, con termini vari e caratteristici, una stessa esigenza.

REQUISITI CINEMATOGRAFICI DEL SOGGETTO

Lo specifico cinematografico

Se si afferma l'esistenza di uno specifico cinematografico si deve intendere che esso ha solo una portata pratica e solo un valore di tendenza. Così come quando si sostiene il teatro teatrale o la pittura dipinta. Pretendere un maggior rigore in queste affermazioni di tendenza significherebbe postulare nuovamente l'esistenza di limiti tra le arti e negare quindi l'unità dell'arte. Abbiamo invece già visto che nella sua più alta e più vera essenza l'arte è una: così che, per poco conformi che siano a certe tendenze i quadri di Leonardo, per letterari che possano essere, nessuno vorrà certo per questo cancellarli dalla storia della pittura.

Lo statuire quindi, in assoluto che il cinema è immagine e visione o che il cinema è racconto, due proposizioni che, sotto certi riguardi

possono essere accettate come pratiche indicazioni, non può aver valore esclusivo. Mettendosi per questa via si verrebbe infatti a escludere che possano farsi dei buoni film sul piano puramente lirico (che è il caso dei migliori documentari), dei film teatrali (ed è il caso de *La donna di Parigi* di Charlot e, più ancora, di *Carnet de bal* di Duvivier), dei film in cui prevalgono i valori formali (alla Ruttmann, alla Sternberg) e così via.

Ciononostante è ammissibile e giusto che si cerchi lo « specifico cinematografico », come dice il Lebedef, o come dice il Rehlinger il « filmico ».

Lo specifico cinematografico è il « montaggio », la possibilità cioè di idealizzare gli spazi ed i tempi della visione. Verità che non è più di ieri, che fu affermata per la prima volta in forma rigorosa dal Pudovchin (pref. a « Film e Fonofiilm » op. cit.); e che oggi è divenuta quasi un luogo comune tanto di frequente la si sente ripetere; recentissimamente anche da una svagato Seton Margrave (*Successful Film Writing*, London 1936) che afferma la distinzione degli spazi e dei tempi, *in spite of all denial of a film form or formula*, essere il principio su cui si basa l'arte cinematografica.

Idealizzazione di tempi e di spazi esiste in verità in ogni opera d'arte, ma non nei modi particolari del film. Nel teatro, ad esempio, questo processo ha luogo in misura molto più ridotta, attuandosi nel breve numero di atti (tre o cinque), o di quadri (sette, dieci, venti) che compongono un singolo spettacolo; contro le sei o settecento volte che il processo si attua in un film (di altrettante inquadrature), cioè di ritmo rapido.

Un maggior particolareggiamento dello specifico linguaggio cinematografico proposto da Béla Balàzs, stabilisce che esso si attui per i seguenti fattori:

Il montaggio;
l'inquadratura;
il primo piano.

Ma inquadratura è un concetto esclusivo del film proprio per il fatto che esiste il montaggio, e il primo piano (per quanto il Balàzs lo consideri, con brillanti argomenti, fuori dello spazio) non è che una, e sia pure la più importante, delle inquadrature.

I tre elementi dunque possono benissimo ridursi ad uno: il primo comprende gli altri due.

Dire che il montaggio è « la base estetica del film » non significa nè sostenere una particolare forma di montaggio e quindi un particolare genere di film e tanto meno, come qualcuno ha sostenuto polemicamente, trascurare, o tenere in conto di materiale grezzo, le fasi di elaborazione anteriore al montaggio (Come ha scritto, a contraddizione del Pudovchin, l'Arnheim). Infatti anche a prescindere dal fatto che, proprio il Pudovchin, ha scritto un trattato importantissimo sul soggetto e la sceneggiatura, ha teorizzato l'impiego del sonoro, la direzione degli attori occasionali e non professionisti, e più recentemente i compiti dell'attore (Cfr. *L'attore nel film*, edizioni di « Bianco e Nero » 1939), Pudovchin stesso ha avvertito, innumerevoli volte, che il montaggio non va, in un più profondo senso, inteso come la fase ultima e materiale di incollare i pezzi di pellicola. Montaggio è ogni fase di elaborazione della materia cinematografica, come vedremo meglio trattando della sceneggiatura; nel senso bene inteso di previsione, di ricerca e di invenimento del montaggio definitivo.

Analogamente possiamo affermare che base artistica di una poesia è il suo ritmo, il che non esclude affatto i valori di contenuto esterno ed interno (diciamo pure di soggetto e di tema), i quali però si affermano solo a poesia compiuta, cioè a ritmo definitivamente determinato.

Dire che base estetica del film è il montaggio significa che nessuna artisticità del film è indipendente da esso; come è dire che i programmi prosastici delle canzoni di Leopardi non sono ancora poesia, ma un momento della elaborazione poetica, importantissimi per noi solo per la esistenza della poesia e privi in sè di valore d'arte; come tutti sanno e immediatamente capiscono.

Montaggio è dunque l'arte del film e tutte le fasi della lavorazione, come è stato detto e ripetuto fino alla sazietà e perfino nelle scuole pueris decantatum, non sono di esso che la previsione.

Cronologia ideale, *geografia ideale* e perfino *anatomia ideale* sono le formule più appariscenti dell'impiego del montaggio; formule che danno maledettamente sui nervi a chi non riesce a considerarle come modi pittoreschi, ma precisi e sottili, per indicare processi che nella pratica avvengono quotidianamente. Perfino il più pompiere dei registi gira un ponte a Verona, puta caso, e lo raccorda con visioni di Firenze e con scene riprese a Roma in un teatro di posa, diciamo di Cinecittà: e fa senza saperlo della *geografia ideale;* e perfino il più pignolo dei registi, quando gli occorre il dettaglio di una mano da inserire nel corso della recitazione di un'attrice di cui non può più disporre,

perchè già fuori contratto, si serve della mano simile di un'altra attrice e attua così la tanto invisa formula della *anatomia ideale*.

E naturalmente il regista pompiere, che riduce in film la solita commedia alla francese, gli amori di Susanna, le sorprese del divorzio, l'abito verde, il re di chez Maxime, la moglie del fornaio, la mazurca del nonno o che so io, realizzerà il suo lavoro con duecento inquadrature invece che con seicento, ma non potrà tuttavia non fare del montaggio.

Il montaggio di pezzi brevi

Al lume di quanto abbiamo detto risulta evidente che il film veramente cinematografico è quello risultante dal montaggio di pezzi brevi. In questo modo noi possiamo includere nel film una varietà e una complessità ricchissima di avvenimenti di fatti e di suggestioni che rispondano alla complessità della moderna visione del mondo.

Il ritmo che ne risulta sarà, grosso modo parlando, un ritmo travolgente. E tutti noi sappiamo che i vecchi film Western, a base di cavalcate e di corse, sono più suggestivi e più belli delle scipite commedioline che ci offre da qualche tempo a questa parte l'America.

Tuttavia, si dirà, non basta che il film sia a ritmo travolgente perchè sia un buon film; anzi sembra quasi che quest'andatura dinamica vieti gli approfondimenti, da parte degli autori, della loro materia, e provochi, per di più nel pubblico non uno stato di lirica contemplazione ma una serie di stimoli fisici. Inquietante, anticontemplativo e quindi antiartistico e addirittura immorale verrebbe ad essere giudicato il film da questo punto di vista. E noi abbiamo infatti tutta una serie di opere cinematografiche di questo genere che meritano così severi attributi; pensate al finale alla Griffith e al potente stimolo che immette nel pubblico e all'eccitazione che sopravvive quando, come nel film *Ocraina* (*La provincia*), la conclusione di quel finale non è la salvezza, ma la morte dell'eroe. La mancata scarica catartica è uno stimolo a reazione nel pubblico e il film, intelligente dal punto di vista propagandistico, manca dell'essenziale qualità di arte.

Non è però vero in assoluto che il ritmo rapido precluda i valori plastici e figurativi (rinunzia che sarebbe, per noi italiani gravissima) perchè nel film quei valori si attuano solo attraverso il movimento stesso come avremo occasione di vedere in seguito.

Nè dobbiamo per il film ripetere le stravaganze dell'opposizione che qualcuno (Savinio) ha tentato una volta tra la pittura e la musica.

Il trattamento

1. — LA STRUTTURA GENERALE DEL FILM

Previsione del montaggio narrativo

Per scenario o *trattamento* (treatment) s'intende nel gergo della lavorazione cinematografica quella elaborazione del soggetto che porta alla disposizione generale della materia: fase evidentemente molto importante e delicata e che, come la composizione del romanzo, determina i valori correntemente detti narrativi. Esso corrisponde in qualche modo alla suddivisione in capitoli del romanzo e alla suddivisione in atti e quadri del teatro e, per quanto abbiamo precedentemente detto, si potrebbe definire *la previsione del montaggio narrativo del film.*

Il trattamento, in altri termini, stabilisce la successione degli ambienti di ogni singola scena e i tempi in cui le azioni di ogni singola scena hanno luogo. Ambienti e tempi che, naturalmente, si susseguiranno secondo la intima logica del lavoro, cioè secondo il ritmo generale che l'opera dovrà, per le sue caratteristiche, avere. È chiaro che la struttura compositiva di un film non dipende dalla semplice successione cronologica degli avvenimenti che si narrano, ma dalle leggi interne del mondo che si esprimerà in questa narrazione. Salta agli occhi di tutti che la disposizione della materia di un film di Pabst o di René Clair non può essere la stessa di quella di un film di cow-boys o di Far West; e, per fare un esempio facile e banale, è chiaro che la disposizione degli episodi e in genere il racconto del delitto tragico di Rascolnicof non potrebbe svolgersi nell'ordine di un racconto poliziesco anche se la trama, strictu sensu, ne fosse perfettamente la stessa.

Dove la preoccupazione è quella di esprimere un mondo, fatti ed episodi si dovranno susseguire e in un ordine che sempre più e meglio ne lumeggi i vari ambienti, così che la storia venga a prendere quel carattere di universale validità che supera l'assunto stesso della narra-

zione; dove invece lo sforzo è quello di divertire e distrarre il lettore, stimolando la sua curiosità e facendolo passare di sorpresa in sorpresa con sempre nuove ed inattese situazioni, il racconto si svolgerà in ordine del tutto diverso.

Rovesciamento del racconto

Il romanzo *giallo* è stato definito piuttosto argutamente « un romanzo scritto a rovescio »; ed è chiarissimo il motivo di questa inversione narrativa; si vuole che il racconto tenga il lettore costantemente sospeso incerto e desideroso di giungere allo svolgimento e alla soluzione del caso raccontatogli dall'esterno; quindi lo s'inizia partendo dal punto culminante, il delitto, più o meno misterioso. Le prime scene del racconto stimolano potentemente la curiosità del lettore e gli pongono una specie di indovinello o di sciarada che verrà via via risolvendosi nel corso delle indagini sul caso. Indagini che sono condotte, coerentemente alla prima inversione cronologica, dosando le informazioni e facendo cioè fortemente partecipare il lettore, identificato col *detective*, alla soluzione del problema. Tutto lo studio sta nella disposizione di queste informazioni, nel caso degli *indizi*, così da ridursi tutto il valore di un romanzo del genere nella buona disposizione della materia, nella esatta previsione degli effetti sul lettore nella buona e cioè crescente progressione di emotività o per lo meno di curiosità.

La immediatezza di successo di un romanzo, ed anche di un film, è data da una simile previsione degli effetti di emozione e di sorpresa sul pubblico. « Fate che essi ridano, piangano, *aspettino* » è la formula di Griffith, riferita dal Margrave, per il film di successo. E non solo dal film, noi sappiamo da tempo che la tecnica dell'immediato successo sta tutta nella sospensione degli animi del pubblico, ottenuta con qualsiasi mezzo, ma di cui, come abbiamo visto il mezzo più elementare e più diffuso è l'inversione del racconto e la informazione desiderata offerta a brani e a frammenti.

Un esempio molto curioso e gradevole di dichiarato impiego di una tecnica del genere, il cui ricordo credo potrà interessare in questi tempi, in cui la letteratura cosiddetta *gialla* si è diffusa in tutto il mondo come fino a qualche anno fa lo era nei paesi anglo-sassoni, ci è offerto dal romanzo di Cernicevschi *Che fare?* scritto, come è noto, nel 1863. Quel giovane eretico dell'economia politica che fu Cernicevschi, e che scriveva un romanzo mosso unicamente da preoccupazioni sociali,

ricorse ad un espediente assai curioso per assicurare al suo libro popolarità e diffusione: nel capitolo primo, intitolato *Un imbecille* egli narra di un tipo che si tira un colpo di pistola e si getta nella Neva: la gente passa e commenta, un suicida, un imbecille e così via; a quel primo capitolo segue una *prefazione* che spiega come i fatti precedentemente narrati dovessero in realtà giungere assai più tardi nel corso della narrazione, ma che l'autore ha preferito metterli come prima scena del suo libro per incuriosire il lettore e invogliarlo a leggere. In seguito infatti si viene a sapere che quel suicida non ha che simulato la sua uccisione, e tutte le cose si mettono a posto a maggior gloria dello strambo ed esasperato *nihilismo* dello scrittore.

Questa tecnica nel romanzo giallo è portata all'esasperazione collo stimolo della curiosità del lettore per la ricerca dell'assassino.

Si è avuto, credo per la prima volta per opera di Agata Christie, il caso stupefacente per cui l'autore del delitto narrato nel romanzo è lo stesso autore del libro: finzione certamente molto divertente ed insospettata. E si è detto anche che il colmo, il non plus ultra del romanzo poliziesco, sarebbe quello in cui autore del delitto fosse il lettore del romanzo. Caso che gli specialisti, mi sembra, considerano assurdo. Eppure non è affatto un caso assurdo ma potrebbe benissimo essere scritto un racconto il cui assunto sia questa accusa al lettore. Tu, che perdi il tuo tempo a leggere romanzi vuoti, sei responsabile di questo e di quello, cioè di un modo di essere e di vivere, e sei quindi tu il vero colpevole della storia che io ti narro e del delitto che vi si racconta.

Naturalmente un racconto di questo genere verrebbe a perdere il carattere di facilità e di spensieratezza che si richiede alla letteratura *gialla*, e, proprio per la sua postazione etica e per la sua problematicità, sfocierebbe naturalmente nel romanzo letterario. E infatti delitti di cui sia autore in questo senso il lettore sono alcuni celebri della letteratura, non ultimo tra questi proprio il già citato, di Dostoievschi, *Delitto e Castigo*: e, in un certo senso, il delitto del romanzo di De Marchi *Il cappello del prete* che è uno dei primi e dei migliori polizieschi italiani.

Si legga quanto hanno scritto su questo tipo di letteratura, tanto istruttivo dal punto di vista sociale, Paul Morand, Thomas Mann e il critico polacco Baczinski che ha dedicato al problema uno studio curioso intitolato *Sangue sul Parnaso*.

Un esempio, piuttosto brillante di film *a rovescio*, cioè di film fatto colla tecnica del *giallo*, (il teatro si era già lasciato tentare da queste esperienze, cfr. O. Vergani: *Il vigliacco*, P. Solari: *Dimmidolce*, U. Bar-

baro: *Il bolide*) si è avuto nel film, di Willy Forst con Pola Negri, *Mazurca tragica;* e una ripresa, abbastanza efficace esteriormente ma meno psicologicamente fine, se ne è avuta col film francese *Conflit.*

Difficoltà dell'inversione narrativa nel film

L'inversione narrativa di cui abbiamo discorso si ottiene nel film con facilità materializzando visivamente, tra due dissolvenze lunghe, il racconto-chiave che il detective, o chi per lui, dà alla fine della storia da lui ricostruita: questa però, che sembra tipica forma di idealizzazione del tempo e della spazio cinematografico, nel gretto realismo teatralistico che domina oggi in film, sembra non più bene accetta dal pubblico, e maniera antiquata e sorpassata.

Si tratta evidentemente di questioni di moda che niente hanno a che fare coll'effettivo valore dei film: notiamo tuttavia la tendenza a trasformare la chiusa tipo del romanzo poliziesco filmato. Non è più il poliziotto che racconta e ricostruisce i fatti denunziando l'assassino, ma è questi che si rivela con un atto inconsulto, una fuga o una nuova azione criminosa. Un esempio, anche letterariamente piuttosto fine, di questa chiusa si ha ne *L'affaire Saint-Fiacre* di Giorges Simenon.

Il trattamento e il successo

Da quanto precede si arguisce che gran parte del successo immediato di un'opera dipende dalla disposizione della materia, la quale determina i cosiddetti *effetti*. Ma noi sappiamo che le personalità degli autentici artisti rifuggono in genere dalla ricerca degli effetti. Si può ricordare in proposito il severo giudizio di Manzoni sugli scrittori francesi: *ils visent à l'effet, il y visent toujours.* E quale altezza di poesia non raggiunge, nel suo capolavoro, il Manzoni per la sua costante rinunzia agli *effetti!* Certo le entasi di taluni episodi, quello della sciagurata Geltrude ad esempio, o di alcune digressioni, le grida o la peste di Milano, potrebbero, al lume di qualsiasi precettistica compositiva, esser considerate assurde ed erronee; ma non c'è lettore serio dei *Promessi Sposi* che non avverta che proprio in esse si celebra, forse nella sua maggiore pienezza, l'arte del Manzoni.

Se si continuasse nell'esemplificazione letteraria sarebbe per ognuno pacifico che sorpresa ed emozione bruta non hanno, molto o poco, a che spartire con il valore artistico e che solo una mediocre e deteriore valutazione può appoggiare su di essi la qualità dell'opera.

Il divertimento e il film di confezione

È dunque un fatto che non può non stupire che per lo più i trattatisti, e in particolare quelli americani, s'indugino così insistentemente sul problema degli effetti e della previsione di essi. Uno dei più seri e dei più acuti di essi, il Perkins, dichiara senz'altro che « Il più importante tra tutti i problemi dell'artista » è quello della tecnica narrativa. « Tutti gli uomini, egli scrive, e le loro mogli, vanno al cinematografo per essere intrattenuti, scossi ed eccitati emotivamente in maniera piacevole »: dunque l'offerta di visioni emotive e lo stimolo delle emozioni del pubblico sono il maggior compito dell'*artista*, sia egli lo scrittore, il regista o l'attore. « Nove su dieci dei soggetti che vengono bocciati a Hollywood contengono qualche errore nella trattazione emotiva. Può esserci errore nel disegno di un'emozione, o può esserci il racconto di eventi inadatti a produrre nello spettatore sensazioni piacevoli. E certamente sono assai pochi coloro che son nati con una sensibilità tale che li renda capaci di intuire questi aspetti della natura umana indipendentemente dall'osservazione metodica e dall'analisi » (pag. 127-128).

Se le cose stessero effettivamente così il problema della produzione artistica si ridurrebbe a un problema di maggiore o minore conoscenza della psicologia collettiva, conoscenza facilmente acquisibile coll'osservazione metodica e con l'analisi.

Vediamo pure i risultati di queste indagini, la cui puerilità e la cui dubbia utilità sono evidenti. « Nello scrivere per cinematografo piacere e dolore debbono essere combinati in modo che del primo non ce ne sia tanto da fare una saccarina, nè, del secondo, una dose così eccessiva da sboccare nel morboso ». « L'effetto finale di un film a lieto fine è più potente di quanto non lo siano gli effetti delle successive situazioni piacevoli o dolorose che portano a quella soluzione. È quindi possibile mettere molte situazioni dolorose nella prima parte del nostro racconto e dare al suo complesso un effetto piacevole coll'aggiunta di un *lieto fine*. D'altra parte se il racconto ha un finale triste voi dovete abilmente cullarvi negli elementi piacevoli che precedono la chiusa in quella situazione dolorosa perchè al vostro pubblico il film piaccia nella sua intierezza e perchè essi possano raccomandarlo ai loro amici. Un finale triste non può essere la conclusione di una serie di situazioni dolorose...

Bisognerà insomma che il racconto sia condotto in modo che il pubblico senta che la soluzione prospettatagli era l'unica soluzione possi-

bile date le circostanze; se ci sarà questa logica egli approverà il vostro racconto ».

Quanto poco questa teoria possa dare buoni risultati è ovvio: si tratta di una formulazione di regole così primitiva e grossolana a cui appare inadeguata perfino la parola, sempre fuori di posto quando si tratta di cose d'arte, *psicologia;* questa meravigliosa pseudo-scienza avendo infatti assai più vasti e più profondi orizzonti.

L'applicazione di simili formulette genera il cosiddetto film divertente che alcuni hanno chiamato felicemente: film di confezione. Che cosa pretende dare la confezione in serie di abiti? Abiti che stiano bene a tutti, precisamente cioè quegli abiti che non stanno bene a nessuno anche se, circostanze particolari, nel caso circostanze economiche, obbligano tutti a portarli. Se si vuol continuare a restare nella povera metafora, si possono applicare allegramente al film i precetti che sono le leggi sacre dei sartori della confezione; una buona stoffa mal tagliata dà un cattivo vestito, mentre una mediocre stoffetta perfettamente confezionata dà un abito superbo: e siamo così già sboccati in quel formalismo di bassa lega che, nel film, ha il suo più perfetto rappresentante in Lubitsch; il regista classico per darci quello che i tedeschi chiamano: *Nichts in Seidenpapier* con una definizione che conviene perfettamente oltre che alla produzione di Lubitsch, a quella di qualche suo fatiscente imitatore italiano di cui è inutile ricordare il nome e a quella americana in genere. Punto di vista questo non nuovo nè originale tra le persone ragionevoli e che è stato recentemente riaffermato con vivacità da G. W. Pabst (Cfr. *Le rôle intellectuel du cinéma.* Paris, 1937).

IL FILM DIVERTENTE E SUA IMMORALITÀ OLTRE CHE ANTIARTISTICITÀ

I film facili uccidono, si potrebbe dire parafrasando un celebre detto di Flaubert. Il divertimento che i film facili offrono va infatti inteso nel senso etimologico: divertire, distogliere straniare. Da che cosa? Dalla vita, dalla vera vita. E in che modo? Colla suggestione di illusori e meravigliosi mondi fantastici e lontani.

Usine des Rêves ha chiamato Ehremburg il film, *Substitute of the Dream* l'ha detto Hugo von Hoffmanstahl, *Oppio* l'Altmann e *Traumfabrik* ha ripetuto recentemente il Groll. Ed ecco quindi convenire sulla stessa definizione del cattivo film, e persino con le stesse parole caratterizzarlo, uomini di diversi paesi e di diversissime e opposte tendenze:

Un giornalista cinematografico di sinistra come l'Altmann (*Ça c'est du cinema,* Paris, 1929) e un giovane e fervente nazista (Groll, *Film: unentdeckte Kunst*), un romanziere comunista (Ehremburg) e un grande poeta austriaco, d'annunziano e pieno di spiriti araldici (Hoffmanstahl).

Nessuna definizione può infatti essere più felice per caratterizzare il film di confezione. Che cos'è il sogno? Una fantastica, apparentemente insensata, e per di più bidimensionale, visione, la quale, come già aveva intuito Goethe, prima che Freud ne facesse uno dei cardini della sua psicanalisi, serve a ricostruire l'equilibrio psichico, placando le insoddisfazioni della veglia. Il bambino sogna di mangiare le ciliegie che non ha potuto mangiare durante il giorno.

E questa è la più profonda motivazione di quello che è lecito chiamare marinettianamente l'ottimismo imbecille della maggior parte dei film di confezione; ottimismo imbecille perchè illusorio e perchè non solo non ha niente di comune coll'esaltazione dei valori reali e concreti della vita, ma che addirittura nega di fatto quei valori. E in questo senso oltre che imbecille anche criminale perchè calunnia e svaluta la vita, opponendole il mondo dei sogni e delle chimere che sono ben altro della poesia.

Sospende la vita è l'efficace rèclame di certi romanzi gialli. E che cosa dunque di diverso dall'oppio, dalla morfina, dagli stupefacenti? Il divertente cinematografico e romanzesco non è che il dispiegarsi poveramente fantastico di un mondo assurdamente meraviglioso che, nei confronti della svalutata vita, non può che cercare di farsi sempre più largo e maggior posto a detrimento della vita reale, che se ne fa tanto più grigia, tanto più faticosa, tanto più dura. Meraviglioso mondo vuol dire mondo di locali notturni, di marsine, di decolletés, di donne facili, di ambienti di corte operettistica e di altrettali porcherie.

L'ottimismo imbecille di quei film è dunque in proporzione inversa al reale ottimismo che non può che conciliare con la vita reale e cioè anche e *soprattutto* con la tenacia e con lo sforzo che essa esige per attuarsi secondo le leggi del buono e del vero e del bello. In questo senso non sarà certo troppo acuto il giudizio di chi considerasse, ad esempio *Carnet de Bal* (regia: Duvivier) un film deprimente in cui si esprima una filosofia scettica della vita. Senza essere un capolavoro quel film, che attinge i suoi effetti da una recitazione quasi sempre anticinematografica e una certa fissità teatrale « a quadri » (del genere, per intenderci di quella che qualche anno or sono rese popolare il dramma di Gantillon, *Maya*), proprio presentando certi aspetti marginali e tristi

dell'esistenza, mostrava l'aspirazione a una migliore umanità. Così non siamo sicurissimi che l'episodio del sindaco, in quel film, che in una primitiva stesura culminava coll'arrivo di un figlio di questi e con una solenne brutale bastonatura, abbia alleggerito il presunto pessimismo del film col sapore comico e bonario che nella seconda stesura gli si è conferito. Anzi l'episodio fa così uno sgradevole spicco tra gli altri, e, accentuando il carattere di slegamento che al film veniva dalla macchinosità del *carnet* e dalla teatralità, velava di artificiosità e di falsità anche altri momenti del racconto.

Mentre una più forte aspirazione a una diversa maniera di vivere sarebbe stata suggerita al lettore da una più compiuta organicità e da una più desolata visione degli ambienti rappresentati.

Il lieto fine

Pochi hanno riflettuto, mi pare, che il lieto fine è essenzialmente anticristiano: chè se in terra si attuasse la felicità ed il bene non sarebbe necessario sanare l'imperfezione inesistente, nell'aldilà.

Come esempio altissimo di cristiana accortezza morale possiamo nuovamente prendere i *Promessi Sposi.* Tutto quello che Manzoni poteva, col suo volterrianismo rientrato e col giansenistico Iddio « che atterra e suscita », concedere alla felicità terrena, era quel suo costante spogliare di ogni appannaggio statuario e eroico il male (Manzoni non amava la bellezza esteriore, ma solo la ferrea coscienza dei buoni); e il male nel libro, è stato immiserito, reso, soprattutto, ridicolo e vestito da prete. Per ogni serio lettore è infatti Don Abbondio la faccia irriducibile del male. E nonostante la prolifica felicità coniugale di Renzo e Lucia, nonostante Don Rodrigo, l'Innominato e Geltrude, il romanzo non può dirsi a *lieto fine*: perchè c'è chi persevera, chi non capisce, non si converte, non si redime: Don Abbondio.

Conclusione dunque profondamente e sentitamente cristiana.

La legittimità del lieto o triste fine riposa dunque anch'essa sulla visione del mondo dell'autore: o, anche, nel film di nessun impegno, nell'esigenza di una soluzione catartica del nodo narrativo proposto.

Un tipo di finale piuttosto che un altro non può dunque prospettarsi indipendentemente dai bisogni intimi dell'opera, se non per il film di confezione. Il quale è nettamente in antitesi col film d'arte: questo è creazione autonoma di linguaggio originale, quello è, per definizione, replica all'infinito di forme già trovate sperimentate, accettate

e facili e quindi anche particolarmente comprensibili e adatte al più largo pubblico. Così di fronte all'attività del film d'arte sta la passività del film industria.

Il film di confezione è poi, come si è visto, eminentemente immorale e si dovrebbe dargli la stessa caccia che si dà, nei paesi civili, agli stupefacenti.

Lo stupefacente come medicina

Quell'astrazione di cui sempre discorrono i produttori, che pretendono conoscerla, il *gusto del pubblico* non è un concetto estetico ma un semplice dato psicologico. E, estranea restando ogni preoccupazione artistica, possiamo riconoscere, in casi particolari ed eccezionali, anche una certa funzione del film cosiddetto divertente. Funzione in tutto analoga a quella dell'oppio e della morfina quando sono somministrati come medicinali.

Il film divertente diventa allora quello che acutamente ha detto Béla Balàzs « un'autodifesa dell'organismo spirituale ». (op. cit.).

L'interessante funzione sociale del film divertente è dunque quella di un *ricreatore di equilibri*, precisamente come il sogno.

Argomenti di questo genere interesseranno naturalmente più i sociologhi che non i critici e tuttavia è attraente osservare che spesso film in cui si descrivano scene di violenza di rapina e di sangue non tanto generano, come certi semplici moralisti credono, emulazione per i tristi eroi di quelle storie, quanto piuttosto *scaricano* fantasticamente certe deviate tendenze, più o meno sotterranee, del pubblico.

Questa funzione sociale del cattivo film, sulla quale sarebbe interessante portare maggior luce di ricerca, non va tuttavia esagerata. E solo fino ad un certo punto essa va portata a scusa della mediocrità e della falsità del film a larga diffusione; ma se si riflette che le insoddisfazioni che il film viene a placare fantasticamente sono le normali matrici dello slancio vitale, cioè della riflessione e dell'azione, si deve concludere che la fioritura di tali film non deve dipendere da motivi industriali, ma deve essere promossa unicamente, quando ne sia il caso, da una responsabile coscienza sociale e politica.

Orientamento del pubblico

L'antagonismo tra film d'arte e film a successo non è necessariamente eterno. Il film è una forma di spettacolo popolare ed è un'arte

per il popolo e colla quale sono a contatto continuo e quotidiano i più larghi strati della popolazione. In questo senso la sua funzione culturale ed etica è immensa; perchè da un frequente contatto colle opere d'arte non può nascere che un affinamento del gusto, una preparazione, una capacità a comprendere. Che, in questo caso, non sarà limitata ad una schiera ristretta di intenditori, ma a enormi masse.

Si può quindi contare su una molto più larga comprensione da parte del pubblico di quanto generalmente non si mostri di credere e soprattutto su di un suo pronto adeguamento a più alti prodotti.

Soltanto che i film necessitano di una speciale presentazione che faccia avvertito il pubblico di quanto gli verrà offerto e del modo con cui quanto gli si offre dovrà essere guardato.

L'insuccesso di certi film d'intenzione artistica dipende il più delle volte dal fatto che il pubblico, disorientato, assiste ad uno spettacolo del tutto diverso da quello che si aspettava di trovare; e in questa disposizione d'animo, non solo non è in grado di apprezzare l'opera che vede, ma facilmente se ne indigna. Facendo la solita facile analogia colla letteratura immaginiamo che, finite le sue ore di lavoro, e sentendosi stanco, un impiegato o una dattilografa compri in una libreria un romanzetto *divertente*: il commesso, per errore, gli dà il pacchetto di un altro cliente; se non che, quando comodamente sdraiato il nostro si dispone a godersi il facile nirvana dei mondi meravigliosi che certamente il libro gli offrirà, dallo scartocciato pacchetto vien fuori *La Divina Commedia*. Il povero lettore che non si disponeva in quell'ora allo sforzo e al lavoro necessario per innalzarsi alle altezze del grande poema ne sarà indignatissimo e, pur sapendo di aver guadagnato enormemente nel cambio, non leggerà neppure una riga: prenderà il cappello ed andrà al cinematografo.

2. — IL MATERIALE PLASTICO

INVENIMENTO E SCELTA DEGLI ELEMENTI VISIVI

Sulla prima fase di trattamento del soggetto cinematografico, oltre al già esaminato compito della disposizione generale della materia e la conseguente diegmatica definizione dei tempi e degli spazi, incombe il compito, non meno impegnativo e importante, che si suole caratterizzare come la *scelta del materiale plastico*. Esso consiste nell'invenimento

di un materiale visivo e quindi fotografabile nel quale si attui il soggetto stesso nei suoi sviluppi e nella sua significazione. Lavoro anche questo strettamente connesso con tutti gli altri relativi alla generale ideazione e creazione del film, e che naturalmente non può in alcun modo essere isolato e esser considerato a sè.

Come buoni esempi di felice impiego di materiale plastico Pudovchin ha indicato quello di alcuni vecchi film americani di Griffith e di Henry King. Sono infatti indimenticabili i calzettini di lana del bimbo nell'episodio contemporaneo di *Intolerance* e il fucile di *Tol'able David;* a quei lontani esempi si possono trovare tuttavia buoni precedenti nei film italiani e francesi di qualche anno prima, come ormai non è più un mistero per nessuno. Si pensi al matrimonio dinnanzi al quasi metafisico manichino nell'*Histoire d'un Pierrot,* e alla più primitiva e trasparente gabbia di piccioni, nello stesso film che fu prodotto a Roma nel 1913: si veda ancora l'elemento plastico costantemente felice nel vecchio *Sperduti nei buio,* la cui importanza dopo una prima rivalutazione, nel 1932, si va definitivamente assodando nella storia della protocinematografia.

La forza espressiva della felice scelta del materiale plastico, alla quale ha dato naturalmente il più grande impulso il film muto, deriva dalla straordinaria evidenza con cui i fattori visivi si fanno eloquenti, se bene impiegati, ad illustrare gli stati d'animo dei personaggi, gli ambienti in cui essi vivono ed anche il corso generale degli avvenimenti, e quindi a determinare addirittura la poesia del film. Il film muto ha attinto infatti, per sola virtù delle immagini, un livello artistico assai alto nei suoi migliori esempi: così che si è potuto considerare il sonoro come un elemento perturbatore, più che di arricchimento e di potenziamento.

Da un portoncino di un vicolo malfamato esce un uomo: una mano femminile sporge da una finestrella e lo richiama battendolo sulla spalla con il bastone che l'uomo ha evidentemente dimenticato nella casa. L'uomo fa per prendere il bastone ma la mano scherzosamente lo ritrae; e quando finalmente egli riesce ad afferrare il bastone per il manico esso si allunga sfoderando la lama di cui era animato. La potenza evocatrice di questa scena appare evidente anche alla sola descrizione letteraria: la quale tuttavia non ci dà ancora quanto c'è nell'immagine di vivezza ambientale e non ci dà ancora quanto c'è nell'immagine di ironia pungente e non ci dà soprattutto l'emozione estetica che è naturalmente tutta nell'aspetto figurativo dell'inquadratura.

Nella stazione di un paesino americano entra Charlot; egli si guarda attorno, si avvicina alla biglietteria, ordina un biglietto: mentre lo attende si aggrappa con entrambe le mani alle sbarre dello sportello con un gesto caratteristico e non equivocabile. Il pubblico traduce immediatamente: un forzato recentemente evaso dal carcere in cui ha lungamente soggiornato... (*Il pellegrino*).

In un locale notturno entrano Menjou ed Edna Purviance: le scriminature sono diritte, le chiome troppo ingommate, le marsine hanno perduto il pelo e cominciano a lustrarsi: un giovanotto dalla faccia equivoca e patibolare prende un caffellatte accanto ad una vecchia signora che ha da tempo oltrepassato l'età sinodale; alla domanda ingenua della Purviance discreto ed eloquente gesto di Menjou (*Una donna di Parigi*). Qui tutto è evidente e tutto risponde alla funzione, non solo di descrivere, ma anche e sopratutto di giudicare l'ambiente in cui Menjou va a mangiare tartufi cotti allo sciampagna. E l'elegantissimo non è proposto a modello alla folla, ma è addirittura il *vilain* della storia, come il locale notturno non è un paradiso di artificiali delizie, ma un luogo di bassezza e di corruzione.

Quando l'uomo dalla marsina impeccabile, il banchiere avventuroso che vive di speculazione borsistica si reca in cucina a constatare *de visu*, da esperto buongustaio, che tutto sia in ordine nella preparazione del suo perfetto e raffinato pasto, i cuochi gli presenteranno, toltala da un cartoccetto a imbuto, una beccaccia frolla a puntino che egli annusa estasiato. Ma appena il cliente è uscito i cuochi si turano il naso al puzzo di decomposizione della beccaccia. Ed ecco che il materiale plastico diviene significato e metafora: guasti e putridi si estasiano solo al putridume quei degenerati esponenti di un mondo parassitario in decomposizione. (Occorre ricordare che in quei tempi, spesso anche in maniera demagogica e antiartistica, i « bei vestiti indicavano i cattivi sentimenti » e l'elegantone, tipo Roy D'Arcy, era il personaggio cattivo delle storie cinematografiche. L'elegantone doveva trovare poi in Lubitsch il suo San Giorgio).

Nello stesso film (*Una donna di Parigi*) si può ancora ricordare il nastro del telegrafo, la *Vie Parisienne*, i bombons, il sassofonino, la massaggiatrice, il colletto alla diplomatica nel cassetto in casa della donna, e la collana, il tacco da scarpe, il biglietto di banca; nella sequenza più volte ricordata del bisticcio tra i due amanti.

In un recente film francese con Stroheim. Un tale si asciuga il sudore, si avvicina alla finestra e l'apre; torna al tavolino, si asciuga il

sudore, e, di nuovo alla finestra, la richiude rabbiosamente. Ottimamente detto che il calore era così soffocante da render preferibile la finestra chiusa alla finestra aperta. Per una simile situazione nel film *Il grande appello* si mostrava un grande ventilatore e nella successiva inquadratura l'uomo sul letto intento ad asciugarsi il sudore; il risultato non era quello voluto perchè il grande ventilatore, isolato nell'inquadratura, suggeriva piuttosto idea di fresco che di caldo ed era una suggestione più forte che il successivo atto dell'uomo di asciugarsi il sudore non bastava a cancellare.

Per un'idea simile — caldo siccità — soluzione molto semplice ed efficace in *Nostro pane quotidiano* (Vidor): un cane ansimante e con la lingua di fuori.

Nelle varie riduzioni dei *Miserabili* tutti ricordano il valore che vi prendevano i candelabri rubati da Valjean e donatigli poi dal prete. La visione di quei candelabri, in dati momenti della storia, alludeva chiaramente per facile associazione d'idea agli stati d'animo del protagonista.

Abbiamo visto che in alcuni casi, particolarmente felici, il materiale plastico ha implicito in sè un giudizio: come nel *peggioramento morale* della letteratura; quello ad esempio che il De Marchi aveva ereditato dal Manzoni — l'arma con cui l'industriale uccide la moglie (*Demetrio Pianelli*) è: *quell'arnesaccio.*

E per esempio: i canarini del gangster « zio » di Sylvia Sidney, ne *Le vie della città* (Mamoulian) denunziano un sentimentalismo che è debolezza nervosa e ci chiariscono perfettamente l'ironica valutazione psichica dei terribili e crudeli criminali del film che il regista viene così a umanizzare impiccolire ridicolizzare con tutti quei soprammobili, quei gatti e quegli uccelli vivi o impagliati: con lo stesso distacco con cui Faulkner ha definito il suo piccolo tremendo e miserevole Popeye. E magari anche con un pizzico in più di europeismo e di comprensiva ironia.

Queste metafore visive non necessitano assolutamente di un così complesso doppio fondo: la loro gloriosa cinematograficità basta a portarle sul piano del valore artistico, e può nobilitare qualunque espressione, anche contenutisticamente banale. Una ragazza di strada si presta ad offrire ad un suo conoscente del *milieu* un falso alibi (*Alibi*): il commissario che la interroga sospetta che la deposizione non risponda alla verità ma non insiste, e solo quando la donna sta per uscire le chiede se

ella sappia che l'inchiesta è relativa a un omicidio. La ragazza non dice nulla ed esce.

Fuori dalla porta, preoccupata dall'idea di farsi complice di favoreggiamento di un omicida, pensa di rientrare e di confessare al commissario di aver testimoniato il falso, ma, dopo un attimo di esitazione, si allontana. Questo concetto, di per sè non profondo nè peregrino, è tradotto cinematograficamente con grande efficacia colla visione della sola maniglia della porta, che, uscita la donna si abbassa e, dopo un attimo, torna a posto.

Un esempio del genere, che ormai è divenuto vieto ed ha visto quindi scadère la forza della trovata originale è il portacenere pieno di mozziconi che indica il passare del tempo e il nervosismo del personaggio in attesa.

Un caso particolare e molto interessante di scelta del materiale plastico è quello delle azioni indirette. Molti esempi ne forniscono i film di Capra, e tra i primi, il vecchio e stupefacente *La donna del miracolo*: si ricordi la dichiarazione alla ragazza fatta dal cieco coll'aiuto del pupazzetto del *numero* ventriloquo; i singhiozzi della donna che rovesciandosi sul divano fa cadere e mettere in azione il giocattolo « xilofono » e così via. Bello, in *Proibito* (Capra) l'episodio del colpo di rivoltella attraverso la porta col giornalista ricattatore che, colpito, si aggrappa ai fili delle tende e fa scattare la stora.

Le azioni indirette si usano per lo più nel caso di scene di violenza e di raccapriccio e ottengono un'efficacia che la diretta presentazione dell'avvenimento raramente raggiunge. Memorabile la caduta dei meloni, in luogo della donna colpita, nella bottega della spia a Salonicco in *Mademoiselle Docteur* (Pabst), il rimbalzare delle palle di gomma, mentre la radio trasmette un coro di voci bianche, provocata dall'uccisione, a colpi di mattone, in *Quai des brumes*, il mettersi in moto e suonare del pianino, per l'uomo scaraventatogli contro in *14 luglio*, la replica della stessa trovata in *Pepé le Moko*, il grappolo d'uva strizzato dall'operaio di Terni alla vista della mortale sciagura (*Acciaio*), e l'elenco potrebbe continuare e comprendere il più recente modello del genere: il perfetto arabesco del ruzzolare della moneta sfuggita dalle mani del coolie ucciso nel *Dramma di Shangai* (Pabst).

Fin qui esempi di azioni indirette che alludono a scene di grande drammaticità; ma esse possono convenire anche a fatti di diverso carattere; e basti l'esempio di *Angelo* (Lubitsch): nella cucina di una casa signorile durante un pranzo in cui c'è un invitato tornano i piatti

della pietanza: uno vuoto, l'altro con la carne intatta, il terzo con la cotoletta tagliuzzata in quadratini uguali. Non si vede il pranzo imbarazzante ma si rivelano allusivamente i comportamenti e gli stati d'animo dei tre protagonisti.

Un caso di visione indiretta, anch'esso per lo più impiegato in scene drammatiche, è l'ombra che si è vista più di una volta in scene di delitti o di duelli; ed un caso che ha qualche affinità è il dettaglio in luogo dell'intiero, come nel più volte ripetuto esempio della mano del colpito che s'irrigidisce (*Perdizione* di S. Roberts). Nel film di Bunuel *Un chien andalou* si vede a un certo punto il particolare di una mano che sporge oltre una porta e che è tutta nereggiante di formiche; fortissimo esempio che traduce l'idea di un cadavere abbandonato da più giorni.

Rientrano nel caso del materiale plastico anche le azioni che abbiano un valore descrittivo di stati interni: esempio primitivo ma di grande evidenza quello citato da Pudovchin: vogliamo dire che un uomo è un malvagio e lo facciamo vedere che senza scopo, ma per sciocca brutalità prende a sassate un gattino. Un esempio del genere assai bello era dato di vedere nel film *Hordubal* (Fric): per presentare il carattere di un giovane operaio lo si mostrava intento a perforare una roccia che doveva esser minata: quando la tromba annunciava che la miccia era accesa e tutta la squadra si allontanava correndo per mettersi al riparo dallo scoppio, il giovane, visto un ragazzo in pericolo, si precipitava ad acciuffarlo e metterlo in salvo sotto un riparo; e così il regista ci dava in forma evidente e drammatica, la presentazione di un carattere generoso impulsivo e virile.

Molto buona la scelta del materiale plastico, in una esercitazione di un allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia, per caratterizzare un certo tipo di donna: è mezzogiorno, il sole invade la stanza, la donna si sveglia, si stiracchia pigramente, sbadiglia, prende una sigaretta e l'accende al lumino della Madonna.

Tanto basta a mostrare quanto interessante e complessa sia la ricerca del materiale plastico e come da esso si possano ricavare effetti di grande persuasività.

La sceneggiatura

Si può definire la sceneggiatura come un sistematico e ordinato tentativo di prevedere il futuro film in tutti i suoi particolari; previsione che praticamente si concreta in uno scritto che contiene la descrizione, scena per scena, e inquadratura per inquadratura, delle azioni, i dialoghi, l'indicazione dei rumori e della musica d'accompagnamento, e la soluzione di tutti i problemi tecnici e artistici che si presenteranno durante la realizzazione del film.

Dalla fase scritta di elaborazione della materia del soggetto, la sceneggiatura è la più complessa e completa. Ma non si deve credere, per questo carattere di apparente compiutezza, che si possa considerare la sceneggiatura come l'atto spirituale della creazione del film, indipendentemente dalla sua materiale produzione; perchè il film è tale solo in quanto è realizzato, e la sua precedente descrizione letteraria, per quanto minuziosa particolareggiata ed esatta non può in alcun modo sostituirlo. Non può sostituire il film nemmeno la sceneggiatura dedotta a posteriori dall'opera già realizzata, allo stesso modo e per la stessa ragione per cui nessuna descrizione letteraria di un quadro o di una sinfonia possono sostituire, come abbiamo già visto, la musica o il dipinto.

Pro e contro la sceneggiatura

Da quanto si è detto si capisce benissimo che la sceneggiatura è una fase della lavorazione cinematografica alla quale si dà da certuni una enorme importanza, mentre altri la considerano operazione del tutto inutile.

L'importanza della sceneggiatura, che non è possibile misconoscere, le viene da esigenze di ordine pratico. Pudovchin la fa nascere dal bisogno contingente di dare un'ordine alla ripresa che, per esigenze di lavozione, non può quasi mai attuarsi seguendo l'ordine cronologico della

storia narrata nel soggetto. Eisenstein considera la sceneggiatura uno schema privo di vita e vuoto che dovrebbe addirittura bandirsi dalla lavorazione per cedere il posto alla *novella cinematografica*. Pabst, dal canto suo, ha talvolta girato film solo in base ad uno scenario (trattamento), improvvisando, giorno per giorno, sul luogo delle riprese le soluzioni tecniche che abitualmente la sceneggiatura offre. Blasetti trasforma la sceneggiatura nel corso della lavorazione, adattandola alle nuove esigenze artistiche che il procedere della ripresa viene via via ponendo: e così fanno, con la dovuta misura tutti i registi seri e ragionevoli.

Dire che la sceneggiatura è inutile o che essa è indispensabile è dunque assurdo, come è assurdo proporsi il problema se un romanzo debba scriversi di getto o secondo un piano ordinato dei diversi capitoli che lo comporranno.

Questo spiega perchè là ove o fattori economici prevalgono sulle esigenze artistiche si sostenga e si caldeggi la cosidetta *sceneggiatura di ferro* della quale, per necessità, il regista e i suoi collaboratori non vengono ad essere che i materiali esecutori. Ripetendo così per il cinema la caratteristica interpretativa del teatro con vecchi e nuovi insopprimibili inconvenienti; e rinunziando alla intima ed esclusiva creatività del film e quindi anche alla sua effettiva supremazia sulle altre forme di spettacolo.

È dunque chiaro che la sceneggiatura ha una importanza prevalentemente pratica e tra gli elementi che ne consigliano l'uso non va dimenticato quello che nasce dalla specifica caratteristica della produzione cinematografica: la collaborazione.

DRAMMA, CANOVACCIO E SCENEGGIATURA

Se si vuole ad ogni costo riferirsi al teatro, bisogna tenere per fermo che la sceneggiatura è e deve essere assai più simile ad un canovaccio di commedia a braccia piuttosto che ad un dramma letterario. Un concetto che io stesso ho avuto occasione di illustrare da tempo e che recentemente è stato formulato da uno scrittore tedesco, Bernhard Diebold (*Film und Drama* in Neue Rundschau, cit. dal Rehlinger); per il Diebold nel grande teatro, da Eschilo a Ibsen, i pensieri dei protagonisti sono più importanti della loro azione, e quindi, (giusta conclusione di una assai dubbia premessa) il dramma è *immer ein Buch und ist in Buche vollendet*.

Sceneggiatura e partitura

Bruno Rehlinger nel suo recentissimo saggio sul concetto « filmico » (pag. 6) dice che la sceneggiatura potrebbe assomigliarsi alla partitura di un pezzo di musica perchè entrambe sono le astrazioni di due manifestazioni concrete: il film e la musica ». Ma anch'egli vede le differenze esistenti tra queste due manifestazioni; differenza evidente in quanto la partitura contiene già tutta l'arte del pezzo musicale e la sceneggiatura non contiene nulla *dell'arte* del futuro film.

Più rettamente infine lo scrittore tedesco conclude che (pag. 7) la sceneggiatura può esser considerata alla stessa stregua delle note di regia dei mettinscena del teatro.

LA SCENEGGIATURA E I PROBLEMI DELLA RIPRESA

L'angolazione

Come è noto la sceneggiatura nella sua forma completa consta di una serie di numeretti ognuno dei quali è seguito da indicazioni tecniche e dalla descrizione degli oggetti delle persone e delle azioni del futuro quadro. Ciascuno di questi numeretti corrisponde ad una diversa angolazione e alla relativa inquadratura.

L'angolazione dipende dalla posizione della macchina da presa rispetto all'oggetto, mentre l'uso di speciali obbilettivi fotografici determina l'inquadratura, cioè la limitazione del campo captato dalla macchina. A ciascun numeretto della sceneggiatura corrisponderà, dopo la ripresa, un pezzo di montaggio, come si dice, cioè semplicemente un pezzo di pellicola destinato ad essere incollato coi precedenti ed i seguenti e il cui insieme costituirà l'intiero film. Perciò la sceneggiatura può esser definita come dal Buchanan « un catalogo, nell'ordine cronologico narrativo, dei pezzi di montaggio del film ».

Determinare la posizione della macchina da presa e gli obbiettivi da impiegare significa determinare il punto di vista dello spettatore e il campo della sua visione e conseguentemente l'aspetto figurativo del quadro. Esistono regole che ci impongano una posizione di macchina ed una inquadratura piuttosto che un'altra? Certamente no: queste

definizioni di posizione e di campo dipendono unicamente dall'intima necessità dell'opera singola, necessità che sul piano dell'arte sono esclusive ed irripetibili. Molto giustamente dunque è stato detto che la macchina da presa può essere piazzata in uno qualsiasi degli infiniti punti che compongono le infinite sfere ideali che circondano l'oggetto da inquadrare e riprendere. Questa felice proposizione non può essere contraddetta con ragione da nessuno che consideri il cinema un'arte e i suoi problemi tecnici come problemi artistici e non come frutto di una sofistica meccanica espressiva.

Nè questa tesi urta minimamente coll'altra per cui, trovato il punto di vista e l'inquadratura, essi sono i migliori e quelli assolutamente giusti e invariabili. Perchè dicendo questo noi passiamo dall'astrazione alla concretezza dell'opera d'arte già realizzata, ed essa in quanto arte, comporta una sola insostituibile forma: quella appunto che gli è stata conferita dal suo o dai suoi autori.

Volere, indipendentemente dalle specifiche esigenze della singola opera, costruire leggi che stabiliscano come quando e perchè debba piazzarsi la macchina secondo un angolo piuttosto che secondo un altro e captare un campo di una data ampiezza piuttosto che di un'altra, significa mettere assurdamente un limite esterno alla libertà espressiva dell'artista e quindi precludergli la via all'invenimento della giusta soluzione del suo compito creativo.

Inquadratura dall'alto e dal basso

È stata più volte ironizzata l'inquadratura dall'alto e dal basso, cara a certi intellettuali e cineamatori: quella cioè che ritrae dall'alto la vittima e dal basso il tiranno: finchè, si è aggiunto, o si poteva aggiungere, la vittima si ribella e viene finalmente fotografata lei dal basso, mentre il tiranno stavolta lo è dall'alto a mordere la polvere.

Contro che cosa volge i suoi strali questa critica se non contro l'ipostatizzarsi di due trovate originali che in sè e per sè non possono aver carattere normativo, ma che in taluni film hanno dato eccellenti risultati? Evidentemente contro lo scadere di quelle creazioni al basso livello di regolette supinamente e piattamente accettate.

« In alcuni film russi, (v. *Film als Kunst*, cit.) i capitani d'industria e i generali sono ripresi dal basso come montagne. Il risultato ottiene il doppio effetto di apparire inconsueto e particolarmente espressivo agli effetti delle intenzioni sociali di quei film ». Ma, come noi ab-

biamo accennato, alla fine del film russo assai spesso anche il contadino o l'operaio viene inquadrato dal basso e non più con intenzione denigratoria, ma di trionfale esaltazione. E tanto basta a dimostrare che farsi una legge della posizione di macchina dall'alto o dal basso (il vilain della storia va fotografato dal basso, la vittima dall'alto) è un errore.

C'è un film di Camerini in cui si contrappone il mondo serio e laborioso della piccola borghesia, a quello fastoso e dissoluto della borghesia improduttiva e parassitaria: *T'amerò sempre*. A un dato punto di quel racconto l'esponente dei gagà stupidi e corrompitori, impersonato dall'attore Mino Doro, viene inquadrato dal basso, nell'atto di dare una mazzata ad una pallina di golf. La figura del Doro, un po' sulla sinistra del fotogramma, se ben ricordo, e colla rigida verticalità dell'atteggiamento che la mazza prolunga oltre il taglio stesso del quadro e che la posizione della macchina accentua, viene ad essere profondamente esaltata. Dal punto di vista formale quell'inquadratura potrà forse apparire bella e magari anche bellisima; ma da un punto di vista veramente artistico essa non può risultare che brutta, in quanto contraddice lo spirito generale dell'intiera opera.

Analogamente in un posteriore film dello stesso direttore artistico, *Il signor Max*, il coro dei tramvieri dopolavoristi, inquadrato un po' dall'alto, lungi dal risultare simpatico come avrebbe dovuto, se non altro per ragioni di coerenza narrativa, appariva, a dire il vero forse anche per alcune brutte faccie scelte a farne parte, crudelmente vilipeso. Piccoli e goffi entro le divise in cui erano infagottati, e resi più piccoli e più goffi per l'inquadratura dall'alto, i poveri tramvieri facevano in realtà una figura pessima, che certo non era nelle intenzioni del regista.

I due casi, mentre confermano l'assurdità della regoletta, non mancano di essere caratteristici e istruttivi: Camerini è un regista che trova consensi ed applausi proprio in quel mondo che egli dice, e forse anche in buona fede crede, di satireggiare. Nè c'è da stupirsene perchè nei suoi brani felici, assai frequenti e talvolta anche assai belli, si attua ed è facilmente riconoscibile, una visione del mondo della quale il regista sembra non volersi assumere la paternità. Tanto che verrebbe quasi fatto di consigliargli ad orientarsi verso altri soggetti che per sviluppo narrativo e per significato, non oppongono tante difficoltà al suo libero espandersi: temi, per intenderci, alla Lubitsch, ancor più eleganti e mondani. Frivolezze? Certamente. Eppure per dirla con Goethe, *voglionci al mondo anche di siffatti nottoloni*: e se

un regista è un nottolone tale ha da essere, per non sacrificare la sua arte ed anche a costo di dispiacere ai suoi intellettuali collaboratori.

Gli errori di inquadratura citati di sopra non sono, in Camerini, che la riprova della forza e, direi quasi, della prepotenza del suo temperamento e del suo mondo morale: elogio che non troppi artisti possono oggi meritare. E, in fin dei conti, si può anche essere eccellente regista, come Camerini è in potenza e come è stato qualche volta, anche arzigogolando e arabescando un piccolissimo mondo che più che alla pienezza formale aspira ai dubbi meriti della cosiddetta eleganza

Ma tornando all'inquadratura dall'alto o dal basso e per trovare un'analogia letteraria, diremo che i *Martiri* di Chateaubriand, come fu dimostrato dal non dimenticabile De Lollis, coerentemente alla visione del mondo dell'autore, che ne scriveva l'esaltazione in casa della sua amante, appaiono come figurazioni statuarie dinnanzi alle quali impallidiscono i più monumentali esempi greco-romani; mentre i protagonisti di Manzoni hanno sempre un invincibile segno di umiltà che fa la loro grandezza; e Lucia, mai chiamata bella, se non scherzosamente come « bella baggiana », è a un certo momento del romanzo, nel castello dell'Innominato, paragonata ad un mucchio di stracci. L'insuperato saggio di letteratura comparata del De Lollis ci suggerisce che i Martiri di Chateaubriand sono come inquadrati dal basso, con intenzioni esaltatorie e col risultato di fare evidente per noi la superficialità, se non pure la insincerità del cristianesimo dell'autore. Mentre gli umili del Manzoni, ripresi dall'alto, ci appaiono in tutta la loro umana grandezza, e i malvagi e i prepotenti, visti dal basso, son deformati in modo che la loro terribilità finisce col diventare a volte grottesca e a volte addirittura compassionevole.

Stabiliremo dunque che la posizione della macchina rispetto all'oggetto della ripresa e la limitazione dello spazio in cui esso sarà campato costituiscono un problema espressivo che non comporta in alcun modo soluzioni freddamente aprioristiche.

Sinistra e destra

Come si è intravvisto nelle precedenti osservazioni, il problema dell'angolazione e dell'inquadratura non può esser risolto che caso per caso e non può essere teorizzato o regolamentato se non confondendo i reali valori dell'arte colle dubbie regole della psicologia sperimentale.

Il già citato Schlosser ha combattuto tendenze simili manifestatesi talvolta nelle arti figurative; quelle, ad esempio, secondo le quali esisterebbe una « psicofisica normale », una simbolica generale per cui « la sinistra si connette con la vicinanza e con la terra patria, la destra col lontano e lo straniero, il sopra e il sotto col cielo e con la tomba, il davanti e il di dietro di nuovo con la vicinanza e col presente, e correlativamente col lontano e il futuro » (Schlosser op. cit.).

Il Faistauer (*Links und Rechts im Bilde*, in « Amicis, » Jahrbuch der Oesterr. Galerie, 1926, Pag. 77) ha applicato questa teoria ai registi di teatro, e sostiene che essi e gli autori dovrebbero fare attenzione che le figure muovessero normalmente da sinistra. Egli crede che la scena non debba lasciar perplesso lo spettatore su questa simbolica immanente delle linee direttive della visione: i protagonisti si muovano dunque da sinistra e gli avversi, antagonisti e vilains, dall'opposto lato destro. Parimenti l'avanzare dell'attore verso il proscenio suggerirebbe l'idea del presente, il rientrare nel fondo quello di futuro.

Riflessioni interessanti, nate da osservazioni acute e soprattutto numerose, anzi, direi quasi, desunte col criterio della media statistica: la cui validità psicologica, dato che esista, e la cui assoluta inutilità estetica possono senz'altro essere estese al film. Nel quale infatti c'è frequentemente un simile movimento da destra o da sinistra dei personaggi; e nel quale il problema, come è evidente si complica all'infinito per l'infinita variabilità delle possibili posizioni della macchina e per il montaggio.

Questa teoria del vicino e del lontano, sempre restando sul piano extraestetico, può considerarsi la tesi generale nella quale far rientrare il precetto e la pratica di alcuni registi che, dalle scene di *ricordo*, di *rievocazione* e di *fantasticheria* dei personaggi dell'azione, vogliono sia escluso, o per lo meno impiegato con estrema parsimonia e cautela, il *primo piano;* certo per una tal quale attualità e concretezza che talvolta sembra caratteristica di questo campo. Regola anche questa niente affatto assoluta: tanto è vero che essa contraddice il ben noto postulato, per altri versi e sotto altri aspetti giustissimo, del Béla Balàsz, che considera il primo piano « fuori dallo spazio » e, perciò, sembrerebbe, proprio per tale tipo di scene indicatissimo.

Quanto all'allontanarsi del personaggio verso il fondo, chi non ricorda certi quasi leopardiani finali di Charlot, o il finale di *A nous la liberté* tanto pateticamente significativi e densi di *futuro*? Tanto densi di futuro, anche prossimo, che nella variante del finale, in *Tempi mo-*

derni, noi non restiamo affatto persuasi, e già vediamo la piccola Paulette Goddard riluttare a così grande rinunzia, e siamo certi che tra poco il tragico individualista Charlot proseguirà solo il suo cammino sbagliato.

LA COMPOSIZIONE DEL QUADRO

La composizione delle figure di un quadro non può essere alterata. Il Woellflin, citato dallo Schlosser, ha dimostrato che, invertendo la composizione, come per semplificarsi il compito hanno fatto a volta taluni incisori nelle loro stampe-riproduzioni, o guardando i quadri nello specchio, se ne perde il valore. E ciò probabilmente, non tanto perchè destra e sinistra saranno invertite rispetto ai protagonisti e agli antagonisti del quadro, quanto perchè dall'inversione di una composizione già creata come tale sul piano artistico non può nascere che il brutto estetico; come dice appunto il Woellflin. « E qui, commenta lo Schlosser, a nostro avviso, sta il nocciolo del problema per noi storici dell'arte in quanto tale, che necessariamente siamo orientati esteticamente, cioè filosoficamente, ma non possiamo e non vogliamo essere psicologi » (op. cit., pag. 224).

Tralasciamo dunque il problema: da che parte si guarda un quadro? e diamo magari anche per buono quanto « è generalmente ammesso » — che cioè noi lo leggiamo procedendo da destra verso sinistra, pur sapendo, sempre dallo Schlosser, e per ovvia convinzione estetica, che « nonostante i vari pareri che potranno schierarsi l'uno contro l'altro non si avrà mai il diritto di considerarne uno oggettivamente giusto ».

Vediamo piuttosto a quali sottili problemi sia connesso quello della composizione del quadro cinematografico.

Diversamente che nella pittura, nel film i personaggi ed oggetti possono muoversi, come di fatto per lo più si muovono; mentre talvolta varia la stessa inquadratura dilatandosi o restringendosi la visione per effetto ben noto dai movimenti di macchina che vanno sotto il nome di panoramica e di carrello. Se ne deduce facilmente che i valori compositivi dell'inquadratura sono assai diversi da quelli della pittura. Il nostro leggere e svolgere il quadro immobile lo attua nel film il movimento interno ad esso, o il movimento delle inquadrature: e nelle composizione del quadro cinematografico non si potrà non tenerne conto. Supponiamo che, per ipotesi semplicistica epperò inaccettabile, che l'equilibrio delle masse plastiche nei diversi piani e preso pure nel senso più elementare,

costituisca buona composizione pittorica: una figura intiera di una data grandezza sulla destra, e una figura di pari grandezza sullo stesso piano a sinistra, o una massa di maggior grandezza nel fondo a sinistra. Questa composizione sarebbe, in una inquadratura cinematografica, salvo eccezioni o casi particolari che la leggittimassero, sbagliata. Perchè l'equilibrio compositivo, nell'inquadratura, deve tenere conto dei movimenti dei personaggi nel campo e del succedersi delle inquadrature: e quindi la composizione è un risultato finale che si attuerà nell'intiera sequenza. Una figura che sta sulla sinistra squilibrando il quadro, sarà ottimamente campata se nei fotogrammi successivi essa si muoverà uscendo da destra, o se se ne vedranno altre due venire insieme da una porta di fondo a destra e così via. In sostanza l'equilibrio, come in un accordo perfetto musicalmente, non potrà che essere nell'intiero e non nelle singole note componenti o in un qualsiasi frammento di esso.

Lo squilibrio iniziale determina quella sospensione che fa desiderare l'equilibrante procedere: un valore formalmente dialettico, in tutto analogo alla dialettica narrativa per cui la vittoria dell'antagonista determina la sospensione degli animi e l'aspettativa della rivincita del protagonista, e cioè la riaffermazione del *tema*: il ritorno dell'ordine nel mondo.

Chi sia abituato alla lettura delle opere delle arti figurative sa come esse si svolgano e di quanti momenti di squilibrio sia fatto l'equilibrio perfettissimo di un'opera d'arte: svolgimento necessario come preparazione alla critica più propriamente estetica e che ha un duplice momento di indagine: un momento relativo alla narrazione, al contenuto, sia esso pure psicologicamente inteso, ed un momento in cui saranno indagati gli aspetti formali conseguenti. La vera critica consistendo, poi, nella definitiva rilettura dell'opera il cui mondo morale, la cui universale concezione ritrova quella forma particolare, già trovata dall'autore, e che è la sola conveniente e possibile. Come esempio dei due momenti dell'indagine critica che ci scopriranno il valore estetico dell'opera possiamo prendere ancora l'analisi contenutistica del *Mosé* Michelangiolesco fatta da Freud e l'analisi puramente formalistica e preoccupata degli equilibri e delle simmetrie che gli ha opposto polemicamente Barna Occhini.

Salvo esigenze eccezionali di staticità (il caso si è verificato talvolta, ad esempio ne *La Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer) l'equilibrio figurativo nel film dovrà attingersi nel corso dell'intiera sequenza.

Inversione della composizione e inquadratura allo specchio

Abbiamo visto che, riflessa nello specchio, la composizione si squilibra. Ed abbiamo anche visto che un elemento di squilibrio deve esistere nei primi fotogrammi di una sequenza cinematografica che si ordineranno e ricomporranno nel loro susseguirsi. Questo spiega, almeno in parte, il frequente uso, nei film di inquadrature allo specchio. L'inversione della composizione sostituisce, in una inquadratura troppo staticamente composta, il necessario squilibrio di masse e la relativa necessaria sospensione.

Naturalmente un buon impiego di inquadratura riflessa nascerà dalle esigenze complesse della artistica narrazione e non da questo formalistico assioma; la cui sopravvalutazione non può che portare a quell'abuso di tale maniera che si deplora nei film mediocri.

In un ambiente sereno e giovanilmente fresco una giovinetta pettina la sua magnifica chioma. Il quadro, per accentuare l'impressione di felice stabilità e serenità che caratterizza l'ambiente, è composto con equilibrio statico di tutti gli elementi che lo costituiscono. Ma alla prima inquadratura ne segue un'altra riflessa nello specchio; l'equilibrio si perde e vien meno: il bel viso della donna è ancora limpido e calmo ma noi presentiamo che qualche cosa sta per accadere; la nostra attenzione ne è stimolata e potenziata e infatti ecco, appena percettibile nell'oscurità del fondo riflesso, aprirsi silenziosamente una porta e un uomo si insinua nella stanza: Il viso della donna si trasfigura in una espressione di improvviso terrore; ella si volta e vede...

Ecco un impiego di inquadratura riflessa giustificato pienamente dall'esigenza narrativa e con un conveniente impiego dei valori compositivi.

Ma l'inquadratura riflessa può impiegarsi come caso particolare di visione di quelle azioni indirette di cui abbiamo già trattato, e che s'impiegano solitamente quando la visione diretta sarebbe troppo raccapricciante o, per qualsiasi altro motivo, eccessiva poco persuasiva e antiartistica. L'esempio del genere, ormai classico, è quello de *I doks di New York* di Sternberg: nell'acqua, che riflette le ombre notturne del porto, si vede a un tratto apparire una figura bianca di donna stranamente muoventesi, infine la donna vera precipita nell'acqua al posto stesso della sua ombra riflessa.

VISIONE BIDIMENSIONALE

La riduzione delle tre dimensioni alle due del piano è una delle caratteristiche che la cinematografia ha in comune con la pittura e che pone ulteriori particolari compiti al problema della scelta dell'angolazione e dell'inquadratura. Come sempre bisognerà saper prevedere il risultato che si otterrà, anche nel senso della superficialità o illusione di profondità spaziale, mediante la scelta d'uno piuttosto che degli altri obbiettivi. La pittura ci ha insegnato già a conoscere l'importanza della prospettiva nella quale taluno vuol vedere addirittura una caratteristica delle razze occidentali; ma quest'importanza nella visione in movimento si accresce e si complica di numerosi e non sempre facili problemi.

Indipendentemente da particolari tendenze pittoriche e da particolari preferenze sappiamo tutti che l'esistenza o meno di una esatta prospettiva non costituisce che una caratteristica del quadro e non impegna in nessun modo il valore dell'opera. E possiamo dunque dire che anche nel quadro cinematografico l'impiego di taluni artifici atti a dare illusione prospettica non è condizione del suo effettivo valore artistico. Un esempio assai efficace di mancanza di profondità spaziale intenzionale ed artistica è quello di un film di Pudovchin: si vede una piazza inquadrata dall'alto di un monumento equestre: la zampa del cavallo sembra incombere sui passanti.

Possono esistere dunque dei casi particolari in cui il fondo debba essere indifferenziato *le distanze* ridotte o annullate come nei fondi oro o nei mosaici primitivi.

E può di contro esistere l'esigenza di aumentare la plasticità degli oggetti e delle figure, stabilirne i rapporti spaziali reali, o addirittura dare l'illusione di una profondità anche maggiore di quella reale. Per ottenere il che esistono vari artifici: creare un movimento di due oggetti in senso inverso, l'uno che avanzi verso lo spettatore l'altro verso il fondo, come nel caso, citato assai spesso, di Ruttmann: *Sinfonia della grande città* con un doppio binario ferroviario e due treni muoventisi in direzione inversa; oppure semplicemente con la diversa illuminazione dei singoli piani prospettici; o ancora semplicemente coll'impiego di obbiettivi grandangolari; i quali, com'è noto, per effetto di questo falsamento prospettico, ottengono anche un'alterazione del movimento delle figure che avanzano in linea retta verso la macchina da presa. Risultati particolari ciascuno dei quali può, in un impiego

artisticamente giustificato, costituire un potente mezzo espressivo a disposizione del regista e dei suoi collaboratori.

La deformazione

La deformazione fotografica le cui leggi sono abbastanza note anche fuori dall'ambito strettamente tecnico conferiscono agli oggetti ripresi un aspetto inconsueto. Tanto obbligherà, come è stato già detto, lo spettatore ad un certo sforzo per riconoscere quanto vede e quindi ad un potenziamento della sua attenzione. Un simile modo di fotografare può esser impiegato al semplice scopo di attingere un certo valore formale, come avveniva frequentemente nel film di Ruttmann *Acciaio* e in genere nei film di questo regista, o può esser usato per costringere l'attenzione dello spettatore a cogliere un aspetto particolare e particolarmente importante, ai fini della narrazione. Affermandosi, nella inconsueta forma di visione dell'oggetto o della figura, non solo l'elemento caratteristico ma il suo valore e il suo significato.

I casi già visti di inquadratura dall'alto o dal basso possono in un certo senso farsi rientrare nel più generale caso della deformazione.

L'inquadratura sghemba

La inquadratura sghemba e la composizione del quadro sulla diagonale poco comune anche nella pittura, che ce ne offre un mirabile esempio con *La Parabola dei ciechi* di Breugel, per la sua originalità anch'essa ottiene nello spettatore un effetto di rafforzamento dell'attenzione, come è stato già detto fin dai tempi del Richter (op. cit., pag. 70) « Die Einstellung auf die Diagonale unterstreicht das Erregende ».

Esempi assai belli se ne possono trovare nella *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, quasi sempre esteticamente motivati e nella *Linea Generale* di Eisenstein. In uno degli episodi di *Carnet de bal* di Duvivier tutto il racconto è condotto con inquadrature sghembe coll'intento evidente di rendere anche visivamente lo squilibrio mentale e morale dei protagonisti.

Tale genere di inquadrature va usato con prudenza e parsimonia: esse naturalmente rischiano di portare al vuoto formalismo, che pure qua e là è dato di riscontrare perfino nel magnifico film di Dreyer, o allo schematismo espressivo dell'episodio di *Carnet de bal* in cui quel modo di inquadrare nasceva palesemente da una troppo fredda e razionalistica premessa.

OGGETTI IMPALLATI E PROSPETTIVA INVERSA

La limitazione del campo data dall'inquadratura impegna gli autori a cogliere solo l'essenziale, il caratteristico e il significativo della scena ripresa. Gli oggetti e le figure dell'ambiente possono esser disposte però in modo che l'una nasconda l'altra, che l'una sia *impallata* dall'altra, come si dice nel gergo pittoresco della lavorazione. Effetti di grande efficacia si possono ricavare da questa incompleta presentazione, e sono effetti tipicamente cinematografici, cioè esclusivi del film. È spesso citato l'esempio delle gambe femminili che poi si scopre essere soltanto manichini di un negozio o quello di Charlot che, visto di spalle, sembra singhiozzare e che appare, quando si volta, intento a scuotere uno *shaeker* per mescolare liquori. La filmicità di questo mezzo dipende evidentemente dal movimento (altro angolo di inquadratura, carrellata o panoramica) e l'effetto che sorte è particolarmente efficace in quanto determina una sorpresa, o quanto meno uno sviluppo del dato della visione iniziale.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi: si potrebbe ricordare tra gli altri quello gustosissimo di René Clair per cui si vedono le braccia di una ballerina di cui si scopre poi, panoramicando, la testa adorna di un bel barbone da scienziato; o l'altro di Charlot curvo sul parapetto di un piroscafo che sembra in preda al mal di mare e che invece si vede poi intento a pescare colla sua prodigiosa canna di bambù. E, come per ogni altro effetto, è bene stabilire ancora che la validità di questo non nasce da altro che dal suo identificarsi colla finalità artistica, mezzi espressivi e fini essendo nell'arte un tutto unico e non scindibile se non per comodo di riflessione e teorizzazione.

Oggetti e persone impallati nel quadro possono ottenere gli effetti noti nella pittura dei popoli orientali come *prospettiva inversa;* per cui il quadro sembra visto da dentro con un accentuato senso soggettivo. Non è qui il caso di discutere se questo effetto origini psicologicamente da una maggiore o minore attitudine dei pittori orientali alla prospettiva, e quindi da una imperizia che falsa il rapporto di proporzione tra gli oggetti per semplice esigenza di visibilità; o non piuttosto per una cosciente esigenza di soggettivismo rappresentativo. Quello che qui preme offrono alcuni film di Dupont, in particolare *Picadilly*, con buon risultato espressivo; ed esempi frequentissimi di fredda e scolastica applicazione si possono incontrare anche nei film di confezione. Tanto frequenti che

la regoletta è stata perfino ironizzata nel gergo cinematografico col nome di *frasca*: una frasca in fiore sul davanti del fotogramma essendo divenuta quasi di prammatica per scene campestri idilliache ed amorose.

L'INQUADRATURA SOGGETTIVA

Indipendentemente dall'impallatura e dalla prospettiva inversa il cinema ha, unico tra gli spettacoli, la possibilità di soggettivare la visione; di portare lo spettatore al centro del quadro, nel cuore dell'azione stessa; di mostrare cioè quest'azione dal punto di vista di uno dei soggetti di essa.

È una ricchezza espressiva di cui è impossibile misconoscere l'importanza: specie in opere moderne che vogliano rendere efficacemente la complessità e la varietà della vita contemporanea. Si pensi quanta parte abbia, nel mondo pirandelliano, la soggettività dei protagonisti, ad esempio in *Così è se vi pare*, e si rifletta alla difficoltà che il conflitto dei diversi punti di vista trova alla rappresentazione teatrale. Difficoltà che il film elimina senza sforzo per la possibilità di cui noi disponiamo continuamente di mettere la macchina da presa al posto di uno degli attori e quindi di mostrare il mondo come lui lo vede. Questa possibilità della macchina da presa di movimenti autonomi aveva colpito profondamente Pirandello che amava il cinema e che ha sempre desiderato di farne; tanto che nel suo soggetto *Gioca Pietro!*, dal quale fu tratto il film *Acciaio*, Pirandello non aveva esitato a scrivere a un certo punto: « Qui la macchina diventa più allegra ».

Un tentativo di dare al teatro questa plurisoggettività del cinema è stato fatto anche da O' Neill nel suo *Strange Interlude*: opera molto interessante, che fu anche ridotta in film: con scarso risultato tuttavia perchè l'impostazione cinematografica del lavoro teatrale non poteva che risultare troppo teatrale nel film.

Non si deve infatti credere che la possibilità del film di rendere direttamente la soggettività di visione dei personaggi di un lavoro teatrale faccia di questo un lavoro specialmente suscettibile di riduzione cinematografica; perchè le opere d'arte, come già sappiamo, non possono perdere la loro forma per assumerne una nuova. Così non sottoscriviamo quanto ha scritto di recente il prof. Allardyce Nicoll, della Yale University, che sostiene la cinematografabilità di Shakespeare (*Film and Theatre*, London 1936); che noi sosteniamo invece non possa, conservando il suo originale valore artistico, neanche portarsi sulle scene.

Il Nicoll porta, tra gli altri esempi, la scena in cui Amleto è con la madre: lui vede il fantasma, lei no. Certamente col film si potrebbe rendere, in forma assai realistica, questa diversità di visione con due semplici inquadrature soggettive; ma c'è da dubitar forte che una simile soluzione visiva possa aggiunger pregio artistico alla scena tutta pienamente risolta nelle parole che rendono, perfettamente e in maniera intangibile, la risonanza di quelle complesse interiorità.

Indipendentemente da queste riserve sono interessanti i molti esempi citati dal Nicoll: e del resto già a Shakespeare si riferiva Béla Balàzs quando, come esempio di possibile soggettività d'inquadrature, indicava Giulietta vista dagli òcchi di Romeo e Romeo da quelli di Giulietta.

Non si deve tanto, da questi esempi, postularne la traducibilità cinematografica, quanto, piuttosto, l'importanza della possibilità che ha il film di dare della soggettività dei suoi protagonisti una *diretta e alternata visione*; sempre affermando che là legittimità dell'impiego di questo mezzo efficace e suggestivo va trovata caso per caso nelle singole opere. Nè l'interesse di questa possibilità deve fare auspicare, come avvenne ad alcuni avanguardisti del cinema, un film tutto soggettivo, perchè l'interesse maggiore del mezzo sta nella sua possibilità di essere impiegato quando convenga e solo allora. Si può ricordare la lancia spezzata in pro della soggettività assoluta dall'Acos Manaras, nel 1929: « il n'y a surement à l'heure actuelle de film subjectif integral tel que nous le concevons; cela est vrai, mais rien ne nous echappe de l'effort de certain cinegraphistes sincères à vouloir subjectiver, inconsciamment pour la pluspart, le film: parmi ceux-ci Murnau, Gance, Pabst, Dupont, Feyder, Epstein, Kirsanof, Fejos, Cavalcanti, Clair, le mieilleurs cinegraphistes russes et combien d'autres que j'omets obeissent à la necessité d'intercaler dans leur films des scenes subjectives. Et surtout Murnau et Gance, sauf erreur de ma part, le font même consciemment. Gance n'a-t-il declaré à propos de *Napoleon* qu'il desirait faire parteciper le spectateur à l'action? » (cfr. Cinéa-Ciné 1929).

Il problema della soggettivazione della visione va messo a rapporto con quello, di carattere psicologico e tanto attraente, della identificazione del pubblico con l'eroe protagonista. Se noi siamo entro l'azione, l'azione ci si chiarisce enormemente e ci si complica: noi vediamo il personaggio cattivo con gli occhi del buono, ma vediamo anche il buono con gli occhi del cattivo; sentiamo l'impulso al bene, ma possiamo anche sentire, se il regista l'ha voluto, l'impulso al male e al delitto. Questo può dare le vertigini. Ed è allora che interviene la per-

sonalità del narratore, cioè la cosiddetta oggettività di inquadratura: l'autore interviene e ci dice la sua parola: seria e pacata, o commossa o ironica che sia. L'inquadratura oggettiva è quella dunque che impone allo spettatore la soggettività dell'autore.

Come si alterneranno le inquadrature soggettive con le oggettive? Il loro succedersi dipende naturalmente dall'intuizione generale dell'intiero film e, neanche per sorreggere e puntellare la fantasia dei realizzatori di esso, è dato costruire canoni di validità generale. Norme, se pure così limitatamente possono darsi in questa sottile materia, sorgeranno da osservazioni psicologiche e dalla conoscenza o dalla presunzione di conoscenza della psicologia collettiva del pubblico; per cui esse, se potessero stabilirsi, varrebbero, semmai, come previsioni delle reazioni del pubblico e quindi come indice e spia della maggiore o minore commerciabilità dei film. Valutazione del tutto estranea al reale valore dell'arte e quindi qui fuori di posto. Possiamo tuttavia indicare, per chi ne sia curioso, come potrebbe esser condotta questa indagine, tanto complicata e tanto cara alle anime semplici dei produttori, degli industriali e dei direttori di produzione. È notorio che tanto l'artista, quanto per necessità lo spettatore della sua opera, s'identificano, volta a volta coi personaggi di essa; e che i personaggi di un'opera d'arte trovano la loro prima germinazione nel fondo oscuro delle sensazioni e dei sentimenti che la immaginazione sublima in arte attuando quel processo catartico per cui nel poeta, « come nel toro rovente di Falaride, il dolore umano diviene musica »; i personaggi delle *Anime Morte*, già lo sapeva e lo scriveva Gogol, non sono che le tendenze represse del suo animo.

Lo spettatore deve poter aderire alle identificazioni dell'autore e perchè questo sia possibile l'autore deve condurcelo gradatamente, deve rimuovere quanto teneva respinta e repressa la tendenza ignorata, l'impulso latente. Sappiamo tutti che Farinata è Dante, come è Dante Francesca o Ugolino; e una buona lettura dell'opera ci porterà a identificarci con quelle enormi figurazioni — ora maschie e rabbiose (*parlare e lagrimar vedraimi insieme*) ora dolci e piegate (*farò come colei che piange e dice*): per identificarci con Dante basta che noi sappiamo leggere il suo poema, basta che sappiamo farlo nostro. E saremo con lui giudici compassionevoli e pronti alle lagrime o inflessibili e crudeli (*Molto sarei pago di vederlo tuffare in quella broda... con piangere e con lutto spirito maledetto ti rimani...*).

Possibilità incomprensibile per molti che non sanno come l'opera d'arte non sia dell'autore ma dell'umanità che la contempla e la ricrea in quell'atto: e possibilità che nuovamente sfugge alle leggi della psicologia per portarci sempre a quelle dell'estetica. Perchè la preparazione psicologica del pubblico a identificarsi coi personaggi del poeta e col poeta stesso risiede unicamente nello stile e nella forma da lui data alla sua creazione.

Questo processo porta a quel fenomeno, conosciuto nelle arti figurative, che tende a vedere, in tutti i quadri, autoritratti del pittore anche là ove le differenze fisionomiche dovrebbero essere evidenti ad occhi esercitati a guardare. O a riconoscere ritratti (che approfonditi studi iconografici dovranno poi contraddire) là ove esiste una sostanza spirituale simile e non una materiale rassomiglianza. La recente scoperta della paternità di Raffaello di uno dei più bei quadri della Galleria Borghese, per opera di Roberto Longhi, era stata preceduta e forse in un certo senso preparata dal curioso e istruttivo errore del Cantalamessa, che per somiglianze stilistiche, aveva avvicinato mentalmente il quadro all'altro di Raffaello, raffigurante Maddalena Doni, e che, senza pensare che esso potesse essere dell'Urbinate, l'aveva chiamato ritratto di Maddalena Doni.

Vediamo così nuovamente e sempre risolversi nell'estetica oltre che ogni indagine grammaticale del genere ad esempio di quella tentata da Renato May (*Una grammatica del montaggio*, in « Bianco e Nero »), anche ogni problema psicologico.

Stabilire, ad esempio, che nei controcampi di due mezze figure che parlano tra loro è necessario dare l'inquadratura cosiddetta *pseudosoggettiva* e che riprende cioè di prospetto una delle figure e parte dell'altra di spalla acciocchè la direzione degli sguardi appaia giusta mediante un punto di riferimento, può essere grammaticalmente corretto. Occorre però avvertire che, senza errore, anche grammaticale, è lecito dare i controcampi perfetti, cioè le successioni dei primi piani isolati, e che la direzione degli sguardi può ottenersi colla semplice avvertenza di far guardare gli attori verso l'obbiettivo. E affrettandosi ad aggiungere che, quando l'intima legge dell'opera lo richieda, questa relazione reale di sguardi cioè di spazio può essere esclusa; come avviene benissimo nel film *Mademoiselle Docteur* di Pabst, nella scena in cui la spia e l'ufficiale sono al tavolo e bevono il latte; la irreale direzione degli sguardi è qui un dato interessantissimo che sottolinea la penosità della situa-

zione: la distanza incolmabile dei due esseri materialmente vicinissimi. Così divergono gli sguardi nello stupendo e patetico *Concerto* di Ter Brugger della Galleria Borghese.

L'ILLUMINAZIONE

Talvolta è necessario nella sceneggiatura indicare speciali effetti di luce: e tanto è chiaro se si pensa all'enorme importanza che l'illuminazione ha sul risultato fotografico. Da che parte, a che distanza, in che posizione e con quanta intensità debba essere illuminata una scena in genere e i singoli oggetti e i personaggi di un ambiente è un problema però che si suole, salvo apunto il caso di effetti specialmente prevedibili, domandare più che alla fase scritta della creazione del film a quella della ripresa.

L'illuminazione di un ambiente si suole schematizzare di solito per comodità in questo modo: una luce potente piatta, di fronte e dall'alto; una controluce all'angolo press'a poco opposto; una o più luci di taglio. Le luci di taglio *staccano* i diversi piani e possono essere anche molto numerose, specie se dal *campo totale* si passerà a riprendere campi minori o viceversa, senza interruzione, cioè mediante un *carrello*.

L'illuminazione cinematografica ha avuto ed ha due tendenze generali, già abbastanza definite da tempo, tanto che già il Diamant-Berger distingueva, nel 1919, illuminazione all'americana e illuminazione alla francese. L'illuminazione all'americana è preoccupata generalmente a dare una chiarezza diffusa all'ambiente e un contorno deciso agli oggetti; essa corrisponde grosso modo alla indifferenza luministica dei manieristi in pittura, al prevalere del disegno sugli altri valori. L'illuminazione alla francese, che meglio diremo all'europea, tende a valori meno dichiarati ed espliciti, e suol piuttosto averne di significativi e poetici: è impiegata alla maniera coraggiosa o rembrandtiana specie da certi registi (Pabst) e da certi operatori (Schüfftan) e cioè facendo cadere la luce sul particolare significante, talora in sprezzo e in polemica coi canoni più accreditatori dell'espressionismo accademico. Talvolta i famosissimi specchi dell'anima, gli occhi, vi sono in ombra, come in un celebre ritratto di Rubens, tal'altra è illuminata una spalla o un pugno, come in una scena famosa di *Quai des brumes*.

Il fondo deve distinguersi in genere assai nettamente dagli oggetti e dalle persone dei diversi piani di profondità dell'inquadratura, e sia esso in scuro che in chiaro, deve essere quello che i pittori chiamano

fondo elaborato. Elaborazione che potrà portare alcuni addirittura a effetti pittoricamente impressionistici (talvolta notati in Murnau e in Sternberg).

Flou

Effetti impressionistici si ottengono mediante l'uso di speciali diffusori che danno all'immagine il cosiddetto *flou*. Questa voluta mancanza di nitidezza di contorni generalmente dà un tono speciale al quadro, e ottiene un effetto di irrealtà o un certo sapore ambientale: tutte le cose e le persone sono come bagnate e assorbite dall'atmosfera. Effetto che può essere particolarmente suggestivo, ma che non è detto debba di necessità limitarsi a un generale raddolcimento delle immagini come alcuni mostrano di credere. Questo addolcimento è impiegato spesso sulle scene d'amore o per dare grazia e soavità ad un viso. Si usano infatti i diffusori assai comunemente per i *primi piani*, specie femminili, e talvolta anche per facilitare o rafforzare il lavoro degli attori. Quando nell'episodio di *Jo*, in *Carnet de Bal*, Jouvet si avvicina alla donna amata in giovinezza, il suo viso duro si rischiara e si addolcisce, certo anche per aver l'attore beneficiato del diffusore necessario al primo piano di Marie Bell col quale era inquadrato il suo.

Ma il diffusore può addirittura ottenere, in particolari casi, un effetto opposto, cioè un effetto di maggior realismo: specie quando la scena ha un carattere di scarsa autenticità negli oggetti o nella loro disposizione, quando la costruzione nasconde male la cartapesta o quando addirittura in luogo di uno sfondo reale si abbia un fondale dipinto.

Relazione tra le inquadrature

L'esame dell'angolazione e dell'inquadratura ci ha portato, col caso dei controcampi soggettivi, al problema delle relazioni tra le inquadrature: problema quanto mai complesso che va studiato a parte, in quanto esula, in certo qual modo, dai limiti della nostra trattazione, investendo il campo specifico della *ripresa* e del *montaggio*.

Da una inquadratura all'altra si può passare, come è noto o con uno *stacco*, cioè semplicemente incollando i due pezzi di pellicola senza alcun mezzo di interpunzione, o mediante l'uso di questi mezzi, che, come è noto, sono la *dissolvenza*, la *dissolvenza incrociata* e il *passaggio di mascherina*.

Lo stacco

Il passaggio da un'inquadratura all'altra mediante stacco è naturalmente il più cinematografico, in quanto le dissolvenze e i passaggi di mascherina non sono che artifici e convenzioni accettate, che se percepiti come tali, creano un'interruzione indebita alla continuità del racconto. Ma anche questa affermazione ha un valore relativo e piuttosto di tendenza che rigorosamente estetico; potendosi dire che quell'interruzione può essere, in un conveniente impiego, motivata artisticamente, come lo è nello spettacolo teatrale il calar del sipario; che, per la sua materialità, non annulla certo il valore artistico dell'opera.

Una serie di possibilità di analogia e di contrasto esistono per gli stacchi e sono state elencate nelle tabelle da me tradotte e ormai note e più volte pubblicate del Pudovchin, del Timoscenco e dell'Arnheim; alle quali si sono aggiunte le precisazioni dello Spottiswoode. Ulteriori indagini e ricerche in questo senso non possono che portare allo sterile bizantinismo, nel quale già ormai con lo Spottiswoode ci troviamo, e nel quale sfociano sempre le discussioni quando dal piano estetico pretendono passare a quello scientifico.

Teorizzare l'armonia dei colori non è possibile se non in base a canoni scientifici e quanto nei trattati tecnici si dice dei loro rapporti o dei rapporti di caldo o di freddo non vale in nessun modo per gli artisti.

Dire quindi che lo stacco può esser conveniente farlo sul movimento del personaggio o dell'oggetto non significa altro che affermare la minore percettività di esso da parte dello spettatore, e dare quindi al passaggio d'inquadratura una speciale fluidità; fluidità che può esser necessaria, o, per converso, addirittura nuocere.

Dire che da un *campo lungo* o *totale* non è conveniente passare ad un *primo piano* è teorizzare come universalmente valida la mancanza di un'impressione brusca del passaggio nello spettatore; ma può benissimo esistere il caso in cui il valore artistico si attinga proprio mediante la bruschezza di questo passaggio. Un personaggio in *figura intiera* guarda indifferentemente e si vede improvvisamente di fronte il *primo piano* del suo avversario: ecco il più semplice esempio del genere.

Contro le tabelle sopraccitate e proposte, le quali certamente possono e debbono essere studiate da quanti si occupano di cinema come

stimolo alla loro creatività, può opporsi la più semplice tabella di montaggio dell'Eisenstein (cfr. Close-Up, London 1929) che distingue:

a) Montaggio metrico;

b) Montaggio ritmico;

d) Montaggio sonoro.

avendo dunque evidentemente occhio alle esigenze più propriamente formali ed estetiche che meramente grammaticali.

Ma di esse occorrerà trattare partitamente in un futuro esame di quella fase specifica della lavorazione.

La dissolvenza

« È un procedimento della camera che si può paragonare alla voce di un narratore che, perdendosi sulla pensosità, lentamente s'abbassa fino a interrompersi del tutto » (Béla Balàzs).

Perciò la dissolvenza s'impiega per stabilire cesure più o meno lunghe nella narrazione, per indicare passaggi di tempo o di spazio, « dando l'impressione che le cose non siano state vedute, ma solo pensate » (ibidem).

La *dissolvenza incrociata,* colla vaga pensosità della pausa di silenzio nella narrazione, unisce idealmente le due inquadrature, ci dispone a coglierne la relazione intima, il loro nesso profondo. Effetti di contrasto o di similitudine possono con dissolvenze di diverse lunghezze o con dissolvenze incrociate essere accentuati.

Non basta dire che la dissolvenza costituisce una pausa più o meno lunga nel racconto, bisogna poterla valutare nel ritmo generale dell'opera. In certi casi il passaggio da un'inquadratura ad un'altra che abbia colla precedente analogie formali può esser reso più scorrevole accentuando quest'analogia con una dissolvenza che smussi le diversità formali che un taglio netto e uno stacco renderebbero troppo evidenti: mentre d'altro canto la dissolvenza può costituire una sospensione così decisa da distruggere il senso di quella relazione e di quella analogia.

In un caso si avrà l'effetto di una accentuazione della fluidità narrativa e addirittura quindi un accelerarsi del ritmo; nel caso opposto il ritmo si distende e si allunga. In entrambi i casi il processo associativo del pubblico viene potenziato: nel primo l'associazione di idee è quasi spontanea e immediata, nel secondo si vale della mediazione riflessiva.

Particolari effetti si ottengono da queste variazioni ritmiche del racconto ed esse non possono essere pedantescamente elencati a priori ma solo nel complesso dei mezzi impiegati dagli autori del film assumono il loro preciso e specifico valore.

Una regola che può forse avere qualche validità è quella che consiglia di dare ai modi di passaggio da una inquadratura all'altra una costante simbolica per tutto il film: come effettivamente la si riscontra nelle migliori opere cinematografiche. Ma questa considerazione desunta dai buoni film non deve far credere che le leggi di questa simbolica convenzionale siano state formulate in precedenza: esse nascono naturalmente dalla elaborazione creativa del materiale ed hanno la loro giustificazione nel caso singolo e non nella teoria.

Un paese è devastato da un ciclone. La camera coglie una serie di particolari in tanta rovina: sono tante visioni brevi e staccate tra le quali lente e lunghe dissolvenze creano profonde relazioni. Ecco brevi pezzi di montaggio sommarsi, diversamente che di solito, in un ritmo lento, solenne e tragico. L'impressione non può essere forte e la maggiore o minor lentezza e lunghezza delle dissolvenze intercorrenti graduerà la riflessione del pubblico. Se gli autori del film vogliono disporre lo spettatore a questo o a quello stato d'animo per le visioni successive daranno più o meno tempo all'emozione dello spettatore per elevarsi sul piano della riflessione e del pensiero. Un tale impiego della dissolvenza tra brani descrittivi è stata spesso felicemente impiegata nelle descrizioni d'inizio di film di alto contenuto. Si può pensare, per analogia, all'inizio de *I promessi sposi* e al passaggio dalla presentazione degli aspetti naturali a quella delle condizioni politiche del paese: come si renderà il tono ora solenne e quasi grave della prima parte della descrizione all'ironico frequentativo di « insegnavano la modestia alle ragazze » o « accarezzarono le spalle dei mariti »?

Gravità e ironia, lentezza e concitazione debbono trovare dunque la loro intima ragion d'essere nella complessità dell'intuizione artistica e tradursi coerentemente ad essa nell'impiego insostituibile dei mezzi artistici a disposizione dei creatori.

IL PASSAGGIO DI MASCHERINA

È come tutti sanno quell'effetto per cui da un lato o dall'altro del quadro cinematografico, perpendicolarmente o diagonalmente, od anche con un movimento meno regolare, una inquadratura va staccandosi lenta-

mente scoprendo quella che segue: con un effetto simile a quello, come ha scritto felicemente lo Spottiswoode, di un foglio di calendario che si stacchi scoprendo gradatamente il successivo.

Questo mezzo, dice ancora lo Spottiswoode, distrugge l'illusione e si dichiara troppo esplicitamente come mezzo, anzi come artificio tecnico. Ma la riserva, che in genere possiamo considerare valida, non ha un valore assoluto: un movimento di oggetti che avvenga nel senso del prossimo passaggio di mascherina il più delle volte lo giustifica. Ad esempio: nella prima inquadratura si vede un'automobile ferma che poi parte — passaggio di mascherina nella stessa direzione del moto della macchina e nuova inquadratura: l'auto arrivata a destinazione entrando nel quadro dalla parte opposta.

Un bell'esempio di passaggio di mascherina si trova nel film bellissimo *Figlia d'arte*: un impresario assiste ad una serie di numeri di varietà eseguiti da bambini e bambine su di un palcoscenico di prosa. Si vede nella prima inquadratura l'impresario che assiste svogliatamente ad uno degli esercizi, poi il bambino sul palcoscenico, cui segue nuovamente l'impresario che agita la mano da destra a sinistra per far cessare quel *numero*, e si vede ancora il palcoscenico mentre un passaggio di mascherina nel senso del movimento della mano scopre il nuovo numero di attrazione. Così i bambini si succedono fino a giungere a quello che interessa il racconto.

Nello stesso film i rari momenti di uno spettacolo di rivista erano alternati da passaggi di mascherina dal basso all'alto che suggerivano quasi l'idea, nel caso ottima, del sollevarsi di un sipario.

Anche il caso particolare dello stracciarsi di un fotogramma può qualche volta essere giustificato: quando, ad esempio, avvenga molto rapidamente e con un accompagno sonoro fragorosissimo, semprechè, naturalmente non manchi la motivazione narrativa ed artistica. O in casi del genere di questo: una carta geografica: un dito si appoggia su di un punto in mare — la carta si straccia e compare la nave in rotta sull'oceano.

La sovraimpressione

È l'effetto che si ottiene con una doppia esposizione e che si suole impiegare efficacemente per scene di caotico disordine: se si vuol dare l'impressione generale della guerra o d'una rivoluzione o semplicemente ancora il traffico animatissimo di una grande metropoli, si può

impiegare la sovraimpressione di più azioni o il succedersi di più sovraimpressioni.

Occorrerà naturalmente che il mezzo non contrasti con lo stile generale dell'intiero film.

Spesso le *sovraimpressioni* sono impiegate per indicare uno stato interiore del personaggio, una particolare commozione dell'animo o un confuso ordine di pensieri.

L'impiego di questo mezzo è stato un tempo molto diffuso tanto che, per reazione, è ora quasi abbandonato: ma non c'è ragione per cui esso non debba continuare a impiegarsi. L'ha ripreso efficacemente Campogalliani nel suo film recente *Montevergine* per la scena in cui il muto ricorda il delitto.

Nel film *Ramona*, l'indiana (Dolores del Rio), perduto il figlioletto sente segare le assi e battere i chiodi della bara: la donna impietra a quel lancinante dolore — e per sovraimpressione il suo viso appare quindi sotto i denti della sega e colpito dal martello sottolineandosi così potentemente il senso di tragica risonanza interiore di quei rumori.

Che delle sovraimpressioni non si debba fare l'uso che ne fanno i fotografi di provincia per riprendere goffamente i semplici loro clienti « colla visione dei loro cari lontani, fidanzati o estinti » o l'abuso che qualche anno fa le riviste facevano dei cosidetti *fotomontaggi* è evidente e non c'è bisogno di raccomandarlo a nessuno.

Il doppio io

In certi tipi di film la *sovraimpressione* può essere usata, mediante un mascherino che celi parte del fotogramma alla prima esposizione per ottenere particolari effetti: la donna nella gabbia dei leoni, oppure, come già nel film italiano del 1913 *Capitan Blanco* per dare Giovanni Grasso in piedi che inveisce con Giovanni Grasso rovesciato al suolo; e in genere in tutti i film in cui un attore impersoni due diversi ruoli nelle scene in cui i due personaggi siano a contatto o a colloquio. Esempio celebre: *Tutta la città ne parla.*

Trucco che ormai non stupisce più nessuno come tale e che quindi deve, come tutti gli altri, avere una motivazione più profonda che non sia quella dello stupore ammirato che una volta, e ora non più, provocava nel pubblico.

Casi particolari di doppia esposizione sono i complicati e perfetti procedimenti di *trasparente* e di *dunning* mediante il quale si riprende proiettata su di uno schermo insieme ad una nuova azione.

I MOVIMENTI DELLA CAMERA

Non solo gli oggetti della ripresa possono essere in movimento, ma la camera stessa. È, come s'è già ricordato, (cfr. le note a *Film e Fonofilm*) un mezzo artistico specifico del cinema, perfezionato coll'invenzione del carrello che spetta a Fosco e ai primi film italiani. Panoramiche si trovano fin dai primissimi film documentari e quindi in vari film a soggetto tra cui *Ma l'amor mio non muore* (di Mario Caserini) nella scena della frontiera, in *Sperduti nel buio* e soprattutto in Cabiria dove, com'è noto c'è l'impiego oltre che del *carrello* di tutti i principali mezzi tipici del linguaggio cinematografico che fanno del film un'arte.

I movimenti di macchina si distinguono in *carrello* e *panoramica*: questa è data da un movimento della macchina da presa attorno al suo asse e può essere verticale, orizzontale e obliqua, o infine può avere un movimento combinato e di qualsiasi forma, specie se il movimento è dato da una macchina a mano che può (come è stato mostrato dal già citato Richter) descrivere anche un giro completo intorno al suo asse; quello è un movimento di tutta la camera piazzata su di un veicolo qualsiasi in movimento, sia esso un vero e proprio carrello munito di ruote e mosso su rotaie, sia esso una gru, un ascensore, un automobile o un treno. I movimenti del carrello possono essere in avanti all'indietro e avere qualsiasi direzione. Si chiama *carrello in ferrovia* quello per cui il veicolo e conseguentemente la camera, si muovono parallelamente alla scena ripresa.

« IL MONTAGGIO SENZA TAGLIO »

I movimenti della camera, nella sceneggiatura, sogliono comprendersi sotto un solo numero per quanto il campo ripreso sia continuamente variato. Per questo Béla Balàzs chiama i movimenti della camera: *montaggio senza taglio*, con una definizione che ne legittima l'uso. Tuttavia carrello e panoramica vanno usati con grande prudenza e discrezione in quanto per lo più *introducono un tempo ed uno spazio reali* nel film che, per virtù del vero e proprio montaggio, idealizza e crea uno spazio e un tempo cinematografici. Inoltre i movimenti di macchina se non ottengono una stabilità dell'immagine e se non sono lenti e uniformi generano facilmente un effetto assai sgradevole. Effetto sgradevole che dipende soprattutto dalla *inversione del movimento reale,* per cui se noi seguiamo un personaggio tenendolo sempre a un dato punto

del fotogramma, cioè a una data distanza dalla camera, il personaggio che cammina appare fermo mentre il fondo si muove con una convenzionalità poco accettabile nel cinema e simile a quella di certe scene teatrali, per esempio quella della foresta di *Parsifal*. Questo effetto è simile a quello di un leggero mal di mare; e con esso Blasetti ha, in *1860*, sciupato una bellissima visione campestre.

Anche la carrellata soggettiva, di cui un mirabile esempio ci è stato dato da Mamoulian nell'inizio del suo *Dottor Jekyll*, va impiegata con molta prudenza, perchè all'obbiettivo della macchina da presa manca il correttivo psicologico dell'occhio umano e l'autocoscienza del movimento.

Tutto quello che cade sotto l'angolo di ripresa, nel carrello e nella panoramica, è sullo stesso piano d'importanza e questa forma di montaggio senza taglio, viene in sostanza assai spesso ad annullare il montaggio stesso.

Abuso dei movimenti di macchina

L'abuso dei movimenti della camera che nei film moderni dobbiamo deplorare continuamente dipende dalla facilità di impiego di essi e dalla mancanza di senso cinematografico di moltissimi degli attuali cinematografari i quali stanno riportando il film verso le già sorpassate forme del teatro. L'impiego di attori teatrali, incapaci di sottostare e di superare le difficoltà della tecnica cinematografica, collo scoglio per molti invincibile della continua interruzione dell'azione, obbliga i registi e gli operatori all'uso del carrello e della panoramica che, eliminando il taglio, eliminano anche l'interruzione della ripresa. Ma l'arte dell'attore cinematografico non *preesiste* alla sua forma definitiva di immagine proiettata, e cioè si somma coi valori specificamente cinematografici, come è già stato dimostrato (U. Barbaro in « Bianco e Nero », o. I n. 5; L. Chiarini e U. Barbaro, *L'attore*, « Bianco e Nero », II, n. 3). Un tale desiderio di fare un bel film con degli attori creduti buoni in assoluto, indipendentemente dalle loro capacità cinematografiche, è un desiderio puerile e sciocco come lo sarebbe quello di un pittore che credesse di fare un bel quadro solo scegliendo una bella modella da ritrattare. Mentre è ovvio che il valore del quadro dipende dai suoi valori pittorici e non dalla naturale bellezza dei suoi soggetti. Così come una statua non vale per il fatto di essere fusa in argento piuttosto che in bronzo ma per la sua qualità artistica.

Un altro motivo dell'abuso dei movimenti di macchina è dato dalla convinzione, solo assai parzialmente giusta, che con questo mezzo si ottiene una variazione di *campi* fluida e gradevole. Se tanto fosse vero in assoluto il cinematografo potrebbe cessare d'esistere perchè, come sappiamo, tutto il cinematografo sta nella sua meravigliosa possibilità di passare da un campo ad un altro, da un tempo ad un altro senza alcun vincolo che non sia intima necessità narrativa e ritmica.

Se a questi già abbastanza spregevoli motivi dell'abuso di carrello si aggiunge l'altro conseguente della economia di tempo e di danaro che ne deriva si intenderà il perchè della frequenza nei teatri di presa di quelli che sono stati chiamati argutamente *registi motorizzati.*

La descrizione

Carrellata e panoramica si possono, in un certo impiego, considerare equivalenti della descrizione letteraria: per la lentezza analitica del succedersi delle visioni. Un regista di grande talento, Dupont, ce ne ha date di ammirevoli, e moltissimi esempi possono trovarsi di descrizioni assai belle ottenute con movimenti di macchina. « Nel film *Asfalto* di Joe May noi vediamo la camera del metropolitano. Con la camera noi passiamo da un oggetto all'altro, dalla credenza alla gabbia dell'uccellino, dal tavolo apparecchiato all'orologio e infine all'uomo seduto. Qui ogni oggetto ci rivela il suo carattere tipico ed intimo e attraverso quel girare tra gli oggetti sentiamo l'opprimente strettezza dell'ambiente che nessuna inquadratura totale avrebbe potuto darci ugualmente ».

Esempi classici di movimenti di macchina con funzione descrittiva sono l'inizio di *Fortunale sulla scogliera* (Dupont e il lungo carrello di *Sole* (Blasetti).

S'intende che un lungo carrello, per motivi di aggiustamento compositivo o per centrare gli elementi più importanti della visione, si combina per lo più con movimenti panoramici, e con movimenti panoramici si suol far finire per attutire l'arresto che, se improvviso, potrebbe ottenere un effetto non gradevole.

Idealità di tempo mediante movimenti di macchina

A nuovamente confermare l'assurdità di regole pratiche di solidità generale relative ai mezzi della produzione artistica, possiamo contraddire quanto sopra si è detto circa il tempo e lo spazio nei movimenti di

macchina. Questi possono essere impiegati anche collo scopo di alterare e trasfigurare il tempo e lo spazio. Un personaggio si volta di scatto: dovremmo logicamente vedere immediatamente quanto l'ha colpito e interessato così vivamente: ma la macchina si volge lentamente a cogliere il motivo della sua emozione. E l'attenzione del pubblico già incuriosita si fa più viva in quella esasperante lentezza.

Due esempi

È stata più volte lodata con piena giustizia la scena de *Il cantante pazzo* in cui canta la moglie di Al Jolson. Il pubblico accoglie l'esibizione con un silenzio freddo: si ode soltanto un applauso. La camera fa panoramica sul pubblico in cerca dell'unico ammiratore; a poco a poco l'applauso si fa più distinto e più forte, e si scopre infine Al Jolson che batte le mani.

Un esempio simile di eccellente impiego della panoramica, e forse anche più interessante in quanto si svolge in un *esterno* di enorme estensione, e cioè in un campo esclusivo del film, c'è nel film di Gioacchino Forzano, *Tredici uomini e un cannone*. Un cannone spara producendo grandi perdite al nemico che non riesce a individuarne la posizione e a farlo tacere. Lo cercano affannosamente: e la camera fa una panoramica lenta e lunghissima per la foresta di tutto un monte.

Oltre a Dupont fanno grande uso dei movimenti di macchina Chenal e Blasetti. Quest'ultimo con una insistenza e coerenza di stile molto coraggiosa ha nel *Fieramosca* impiegato i movimenti di macchina con una correttezza ed una dignità veramente poco comuni.

Aggiustamenti e centramenti

Piccoli movimenti di macchina sogliono fare gli operatori per *aggiustare* la composizione del quadro e per *centrare* i personaggi o gli oggetti che debbano aver risalto. Nulla è più esecrabile di questi movimenti assurdi e sgradevolissimi a cui l'impiego di attori teatrali nel film ci ha purtroppo abituati. Questi aggiustamenti non sono infatti prodotti da altro che dalla impossibilità da parte dell'operatore di conoscere in precedenza con esattezza quello che farà l'attore: il quale non può dirglielo per il semplice motivo che lui stesso non lo sa, nè per il suo modo di lavorare crede necessario saperlo.

I CAMPI

Il dettaglio: è noto che tra le aspirazioni del teatro *il dramma di oggetti*, teorizzato da Marinetti e da Prampolini, è una delle più recenti e più vive: e non è per imperizia che, finiti i tempi del quadrone storico tipo *Cacciata del duca d'Atene*, i pittori riprendono ad apprezzare e a coltivare la *natura morta*, che molti sanno non essere morta affatto, tanto che preferirebbero chiamarla *Stilleben*, e che come è noto esige « tanta manifattura » come diceva Caravaggio, quanto un quadro di figura. Semprechè, naturalmente, non si tratti di belle pere per le stanze da pranzo borghesi destinate a predisporre l'animo e il corpo alle funzioni buccoliche.

Coll'avvento del film il pregiudizio sulla natura morta, come di oggetto e materia troppo frivoli e tenui era già sfatato e s'era fatto coscienza che in esse non solo si rivelano i più alti valori formali, ma come in ogni arte addirittura una legge universale. Non solo si rende palese il dramma inerente alle cose, ma l'uomo essendo sempre presente idealmente a quei drammi, essi superano allusivamente sè stessi nel significato. Si pensi al movimento dei girasoli attorno a sè stessi, al sorgere delle foglie, allo sbocciare dei fiori, all'avvizzire di un cestino di frutta, al filo di fumo di una sigaretta abbandonata in un portacenere e al suo svanire lentamente al muoversi di una pagina e il suo ricomporsi nel silenzio assorto del tavolo di uno studioso.

Come s'è visto trattando del materiale plastico oggetti e cose hanno nel film una importanza grandissima, che naturalmente si potenzia enormemente quando essi sono inquadrati da soli nello spazio.

IL PRIMO PIANO

Il *primo piano*, la cui scoperta si suole attribuire a Griffith, ma che era, prima di questo regista, già largamente impiegato nei film italiani come è stato altrove dimostrato (U. Barbaro, note a *Film e Fonofilm*), è forse, tra tutte le inquadrature, la più importante. È quella che dà e all'uomo e al viso umano il massimo rilievo e ne coglie il caratteristico sostanziale e accidentale.

Prestissimo si fecero film con abbondanza enorme di primi piani (specie dal Conte Negroni regista di Hesperia) e questo modo di raccontare raggiunse un livello artistico con la *Giovanna d'Arco* di Dreyer, in

cui tutto il dramma si svolge senza mostrare l'ambiente per il riflessi sui volti umani dei sentimenti e delle passioni interne. Infatti il primo piano fu il mezzo espressivo di quelle che nella vecchia cinematografia si chiamavano *drammi d'anime*. L'abuso di primi piani deriva dalla vanità degli attori che vogliono essere messi in evidenza a tutti i costi: e niente è più fastidioso di questo impiego degenerato di un mezzo espressivo così potente.

Il primo piano è fuori dello spazio

Béla Balàzs sostiene assai acutamente che il *primo piano* è fuori dello spazio: esso non denuncia la sua relazione al tutto spazialmente ma solo per la interiorità che vi si riflette. Concetto assai alto e persuasivo che eleva a volte il mezzo al livello di simbolo.

Tanto contraddice la regola della necessità per il *primo piano* di una costanza e coerenza luministica con il *campo totale* sulla quale insistono spesso gli operatori: per l'ovvio motivo che la coerenza dei quadri cinematografici deve esser coerenza intima e sviluppo artisticamente necessario; così che è assurdo formulare regole di coerenza formale ed esteriore che di quello più profondo non sono che il riflesso.

L'interiorità che il *primo piano* rivela, mediante lo scoprimento della *microfisonomia* deve essere quello del personaggio, e non come asserisce Balàzs quella dell'attore. La padronanza della mimica da parte dell'attore deve comprendere anche la *micromimica;* talchè la regola del teorico ungherese: il *primo piano* « legge tra le righe, tra i lineamenti » e « dietro il viso che si fa scopre il viso che si ha » non può essere accettata se non per il caso di lavoro con attori non professionisti. Nel quale caso conferma l'esigènza di una identità o di una grande affinità psicologica dell'attore occasionale col personaggio.

Non è dunque vero che il *primo piano* dispensi l'attore dalla recitazione, ma anzi gli pone i compiti più ardui, quelli che egli non potrebbe eseguire se non avesse una maestria eccezionale, cioè la capacità tecnica di padroneggiare anche le proprie espressioni più minute e impercettibili all'occhio umano senza la mediazione della macchina da presa; e la forza immaginativa capace di esplicarsi in un campo espressivo così singolare.

L'assoluta stabilità dell'immagine in *primissimo piano* è un postulato che molti ritengono incontrovertibile, al punto da esigere che il *primo piano* debba essere muto e al punto da vietare all'attore qualun-

que movimento, sia esso semplicemente l'abbassarsi o l'alzarsi delle palpebre. Quanto nel primo piano si rivela la mimodrammatica deve risultare da movimenti impercettibili all'occhio umano.

È quindi escluso per tutti i pezzi di pellicola, ma in particolare per il *primissimo piano*, che possa prolungarsene la durata mediante la ripetizione di uno stesso fotogramma. L'immagine appare allora priva di ogni vita con un effetto simile a quello dell'inserimento di una *fotografia fissa* nel corso dei fotogrammi. Il confronto di un *primo piano* ottenuto colla ripetizione dello stesso fotogramma con uno che ne dia una successione viva mostra molto evidentemente l'enorme importanza che ha la *microdrammatica* specie nei casi in cui la macchina da presa sia vicinissima al volto umano.

PIANO MEDIO E FIGURA INTIERA

Il *piano medio* e la *figura intiera* corrispondono ad un campo medio di visibilità e di udibilità: sono le inquadrature in cui gli attori hanno una parte importantissima per il loro dominare su ogni altro elemento e per il fatto che la loro recitazione può meno contare sull'ausilio di mezzi specifici del cinema che la potenzino e la rafforzino: qui il lavoro dell'attore deve essere sottoposto al più rigoroso autocontrollo perchè in questi campi il comportamento del personaggio, che si muove in un'orbita simile al campo visivo normale, s'avvicinerà massimamente al comportamento di un uomo nella realtà. Sulla recitazione dell'attore grava il compito qui, più che in altri campi, di trasfigurare il modo di essere e di agire del personaggio che incarna. È in questo campo che i personaggi compiranno ininterrottamente le loro azioni più lunghe e avranno da dire le più lunghe battute: con il vantaggio e lo svantaggio pratico inerente a questa mancanza d'interruzione.

La libertà di movimento dell'attore si fa sempre più grande quanto più il piano in cui egli è composto si amplia. Nel *piano medio* scarso, che è in pittura il taglio normale dei ritratti, è inerente una relativa staticità: infatti così sogliono farsi le presentazioni degli attori del film prima dell'inizio del racconto. Questa staticità non esclude affatto anzi comporta come connaturata una certa decisione mimica: un piccolo movimento del viso, un'alzata di spalle, un atteggiamento pensoso e in genere certe espressioni forti del viso: una contrazione dolorosa un sorriso aperto e perfino un'aperta e franca risata. Diversamente che nei *primi piani* e nei *primissimi* il personaggio è quale appare esteriormente, salvo lo sviluppo narrativo.

Anche in questi campi l'uomo può apparire nella sua più profonda natura: e s'intende bene che se si vorrà dare il carattere del *Cavalier del Borro* del quadro di Berlino si dovrà inquadrarlo, appunto in *figura intiera*, col corpaccione tronfio ben piantato sulle gambe e collo schidioncino divertentissimo al fianco; ma se si dovrà dare l'affettuosità di un carattere intimo e delicato, come quello della deliziosa *Dentellière* di Ver Meer, occorrerà necessariamente tagliare la figura in *piano medio.*

Tenendo sempre presente il formato caratteristico dello schermo che nella sua rettangolarità adagiata spesso postulerà esigenze particolari e più di una volta proporrà la soluzione della ritrattistica *cortese* dal fondo scuro di un tendaggio che scopra uno spicchio di paese lontano.

A questo proposito si può ricordare che Eisenstein, forse per il suo dichiarato amore per la Rinascenza italiana, di cui sono per altro testimonianza i messicani arieggianti ai *prigioni* del Louvre (*Lampi sul Messico*), si è preoccupato della forma dello schermo: proponendone, tuttavia assai poco persuasivamente, la sostituzione in una forma quadrata.

Il campo totale

È la visione di un interno comprendente la figura intiera di tutti i personaggi dell'azione: alla composizione dei *campi totali* non può portare che un contributo relativo il ricordo della pittura dei cosiddetti internisti, soprattutto per il sovrabbondare di particolari di cui questi sogliono, specie nella pittura olandese, affastellare i loro ambienti. Un campo piuttosto sgombro, salvo esigenze particolari, si vuol considerare necessario all'azione cinematografica: ma le eccezioni sono piuttosto comuni e tra tutte si ricorderà certamente da ogni frequentatore di cinematografi, quella rappresentata da Sternberg, specie nei suoi film *La grande Caterina* e *Capriccio spagnolo.*

Il *campo totale*, che il cinema ha in comune con il teatro, deve però nel film essere illuminato e fotografato in modo da non lasciare al pubblico la libertà di scelta nella distribuzione della sua attenzione in esso: una gerarchia di importanza legherà i diversi oggetti e l'attenzione cadrà prevalentemente su quelli centrati a fuoco dall'obbiettivo e su quelli che si muovono. Per questo secondo caso si vuole raccomandare l'immobilità di quanto non debba richiamare direttamente la più forte attenzione del pubblico.

Campi totali assai ampi e colmi, di feste, banchetti, balli e simili si sottraggono naturalmente a questa esigenza sempre che, beninteso, il loro valore sia unicamente descrittivo.

Il *campo totale* può essere vuoto e in questo caso stimola fortemente l'attenzione del pubblico; si conoscono bene infatti simili presentazioni di ambiente in certi film granguignoleschi e d'avventura: l'aspettativa tesa del pubblico partecipa all'ansiosa aspettativa del personaggio che s'avventura per quei terreni minati: in questi casi una composizione statica s'è impiegata spesso con efficacia col risultato di costringere il pubblico a scegliere da sè l'angolo su cui far posare la sguardo ansioso dal timore di non guardare là ove si veli effettivamente la fonte del pericolo.

Un effetto visivamente gradevole è il popolarsi da ogni lato di un ambiente. Di efficacia grandissima quando questo colmarsi di personaggi abbia oltre alla piacevolezza formale e al senso puramente narrativo una sua significazione più intensa. Si ricordi in proposito il superbo finale di *Viva Villa* dove la fantasia pietosa del cronista diventa a un tratto, come per una forza evocatrice, una realtà viva: « da ogni parte giungevano i peoni... ».

I CAMPI LUNGHI

I *campi lunghi*, ha scritto colla solita felicità espressiva, Béla Balàzs « sono i *primi piani* della terra ». Proposizione che illustra assai bene l'esigenza dell'inquadratura di esterno di rivelare il suo intimo e nascosto carattere.

Si ricordino i quadri di natura in cui un tempo eccelleva il film francese e che tornano ora in alcuni film di Duvivier: si pensi alle piccole striscie di terra tagliate in certi film russi con grandi incombenze di cieli nuvolosi come ne *La linea generale* e *Lampi sul Messico*. Si pensi ai paesaggi di film western e alle nuvole tanto care agli operatori e tanto *fotogeniche*.

Un film ha come campi suoi propri ed esclusivi non solo quelli dati dalla macchina vicina o vicinissima (*dettaglio, primo piano, primissimo piano*) ma anche le enormi estese naturali. Colla possibilità della più minuta analisi, quella della sintesi più ampia coraggiosa ed audace. Dove il dramma del destino supera la piccola storia borghese, l'adulterio, la scadenza cambiaria, l'amore contrastato dai genitori, l'uomo vuol essere visto a contatto con la natura che è ad un tempo il diverso e il nemico

della sua spiritualità ma anche il campo in cui la sua spiritualità si esplica. Esistono scene di film in cui quasi ci si fa trasparente e chiara l'immanenza; anche al di là della storia tragica dei protagonisti. Ad esempio nella stupenda scena della cavalcata di Menjou e Barbara Stanwyck (*Proibito* di Frank Capra) per la grande distesa della spiaggia inargentata dalla grande sinusoide argentea delle onde oceaniche. Non è ancora spento invece il ricordo delle pere legate con visibile fil di ferro agli alberi e dei piedini di lattuga che nascevano con nauseante abbondanza in quell'artificialissimo giardino di supplizi idioti di *Margherita Gauthier* (Cukor); cui s'aggiungeva il falso idillio ripugnante del ponticello e delle pecorelle.

Anche la *frasca* di cui s'è discorso a proposito della prospettiva inversa tende a limitare la potenza della visione: a restringerla nell'aneddoto figurativo, in cui i piani cercano un ordine e al di là della quale l'intimismo isterico svolge naturalmente le sue trame meschine. Perfino delle nuvole si può fare un impiego da fotografi di provincia, affidando loro il compito di equilibrare il quadro. Ma poichè l'equilibrio non è l'elemento necessario all'inquadratura scopriremo la drammaticità latente del paesaggio quanto meno posto sarà dato alla terra per vedere il protagonista, l'eroe, solo e sperduto sulla terra come un naufrago su di un rottame e ci chiederemo e sapremo quali cieli siano su lui nell'atto della sua azione appassionata: lampeggiante e corrucciato, limpido indifferente ed afoso, nero e senza stelle, o forse illuminato dalla stella di Arturo protettrice dell'Eroe dei due mondi.

L'antipatia verso i *riflessi* destinati a concentrare, negli esterni, la luce solare sugli attori è diffusa nei buoni registi e origina dal bisogno di non concedere troppa parte al fattore intimo e psicologico là ove i protagonisti sono a contatto colla natura.

IDEALITÀ DI TEMPO E DI SPAZIO DOVUTI ALLA CAMERA

Variazioni della cadenza di presa sono l'*acceleratore* e il *rallentatore*. Essi dànno i noti effetti di velocità vertiginosa e di stupefacente lentezza che possono essere efficacemente impiegati, oltre che nei film didascalici e documentari, anche nel film narrativo. L'acceleratore è stato spesso impiegato per descrivere il movimento di una grande città, o per dare ad una corsa di cavalli o di automobili un ritmo frenetico. Il rallentatore per lo più si è impiegato per ottenere effetti di comicità o di sor-

presa. Ma non è escluso che questo *tempo idealizzato* cinematografico indipendentemente dal montaggio non si presti a più sottili e più originali creazioni. Nel film *L'ultima nemica* c'è una scena in cui una ragazza assisteva alla dura punizione che il suo pretendente infliggeva in un maneggio al suo cavallo riluttante al salto dell'ostacolo. Il cavallo scartava, mordeva il freno, scalciava e s'impennava in una scomposta agitazione che in breve lo ricopriva di sudore e di bava. Reagiva alla volontà dell'uomo nella stessa maniera istintiva e disordinata con cui alla corte dell'uomo reagiva la ragazza stessa. Stanco infine il cavallo salta. E il suo salto, ripreso con un lieve rallentatore, colla facilità e leggerezza che ne risultava alla proiezione, sembrava mostrare alla ragazza quanto più semplice e naturale potesse essere anche per lei rinunciare alla resistenza e alla lotta con quell'uomo deciso.

Nello stesso film: dopo la frenetica agitazione dovuta agli spasimi di una agonia tormentosa, il viso dell'attrice, che in quell'agonia s'era coraggiosamente imbruttita nel *rictus della facies* ippocratica, si distendeva lentissimamente (ripresa con *rallentatore*) reclinando sul collo. E si aveva così l'illusione di assistere all'impressionante fenomeno del ricomporsi di un viso nella grande solennità della morte.

Anche il *divenire* delle espressioni, l'espressione che si trasforma, può esser colta dal *rallentatore* in modo efficacissimo. Ne ha fatto uso Epstein nel suo film *Il crollo della Casa Usher*, con effetti di sorprendente sgomento, per espressioni di terrore: i visi apparivano quasi disfarsi e decomporsi nella neutralità del trapasso e del divenire espressivo.

Questo impiego del *rallentatore* nel *primo* e nel *primissimo piano* può essere esteso a rivelarci il subcosciente dei personaggi dandoci l'aspetto inedito di un cangiare che postula lo sviluppo in un'espressione che non è nè il punto di partenza nè il punto di arrivo nè la somma dei due ma *che non è nero ancora e il bianco muore.*

MARCIA INDIETRO

La marcia indietro si suole impiegare per certi trucchi nel linguaggio corrente e ordinario del film e allora il pubblico non l'avverte come tale: ad esempio se io voglio far girare un mappamondo e farlo fermare a un punto preciso posso fare iniziare il movimento partendo dal punto di arrivo e riprendere la scena con marcia all'indietro. La marcia all'indietro si usa anche nel caso delle sovraimpressioni ottenute in sedi di ripresa e in molti altri casi analoghi.

Ma l'uso della marcia indietro s'è esteso e si può estendere assai più largamente. In un film di René Clair *I due timidi* si ha un avvocato che difende il suo cliente, imputato di maltrattamenti alla moglie. Il pubblico assiste alla materializzazione della descrizione che il giovane avvocato fa della cortesia e affettuosità del suo cliente verso la moglie. L'omaccione entra nella stanza con un gran mazzo di fiori, abbraccia la moglie e così via. Ma l'avvocatino, che è alla sua prima difesa, perde il filo del discorso. La visione si arresta poi con effetto di *fotografia fissa* poi marcia indietro e il pezzo ricomincia come prima ma con *acceleratore. L'avvocato s'è interrotto, ha riletto rapidamente le frasi precedenti.* Effetto divertentissimo e di irresistibile comicità.

Qualche cosa di simile s'è visto in un filmetto girato dagli allievi del Centro Sperimentale. Un tenore canta e ad un tratto prende una stecca. Marcia indietro: il cantante risale in tempo e ricanta lo stesso pezzo, questa volta senza errore.

Impiego di obbiettivi speciali

Il *teleobbiettivo*, impiegato spesso per film documentari o di ambienti naturali, ci ha dato talvolta il piacere come nel film *Chang* o *Rango* di vedere animali selvatici o feroci in libertà, nelle loro associazioni e nella realtà della loro vita. In genere il teleobbiettivo ci dà la possibilità di avvicinare il nostro sguardo a fenomeni poco comuni o poco accessibili come azioni belliche, cerimonie di popoli primitivi, vita di animali e simili.

D'altro canto la *microottica* ci rende visibile il mondo degli esseri piccolissimi, degli infusori, dei bacilli, dei microbi. Per essi, l'ameba, il paramecio o la vorticella ci divengono familiari come il gatto di casa. Ma, oltre al valore scientifico e documentario, queste riprese possono avere valore particolare ed artistico anche in film narrativi come ciascuno può facilmente immaginare.

Le *lenti deformanti* e il *prisma* alterano o moltiplicano le immagini nel fotogramma in modo assai curioso, e non è escluso che tali effetti possano trovare conveniente impiego in film artistici.

Proiezione del negativo

Se s'inserisce nel corso d'una pellicola positiva una serie di fotogrammi di *negativo* si ha un completo rovesciamento nella scala dei grigi: il nero diviene bianco e viceversa. In film comici o fantastici

questo mezzo può essere impiegato con buoni risultati. E in film di incubo e di spavento un simile capovolgimento di valori cromatici può produrre effetti allucinanti e fantomatici. Un esempio celebre di proiezione del negativo si incontra nel film di Chomette: *Lichter und Schnelligkeiten.*

La ripetizione di uno stesso pezzo di montaggio

Se si stampano più copie di una stessa serie di fotogrammi e si montano i pezzi, necessariamente si ottiene una ripetizione che dà allo spettatore una emozione ritmica puramente astratta ma molto accentuata. Come nel noto film *Balletto meccanico* (Léger) nella scena della donna che sale le scale. Anche questo mezzo può essere impiegato in film narrativi con intenzione non puramente formale; c'è ad esempio, una scena in un romanzo di Arzibascef (*All'estremo limite*) in cui uno dei protagonisti guarda un insetto che sale faticosamente su di un filo d'erba e che, giunto alla sommità di essa, precipita a terra, da dove ricomincia tre o quattro volte di seguito, instancabilmente e penosamente, la sua ascesa. Il comportamento dell'insetto ha, con quello del personaggio nel romanzo una disperata analogia e coincide colla tesi cupamente pessimistica dell'autore sulla vanità eterna dell'agitarsi degli uomini. Ecco un caso in cui la ripetizione dello stesso pezzo di montaggio potrebbe efficacemente rendere l'azione e il significato voluto e sostituire vantaggiosamente le riprese successive che, oltre a essere difficili da organizzarsi dato l'*attore insetto*, potrebbero non essere perfettamente uguali e diminuire così l'intensità emotiva.

La creazione del movimento di oggetti fermi

È questo un trucco che si ottiene facilmente interrompendo la ripresa, facendo prendere all'oggetto la nuova posizione voluta e riprendendolo poi di nuovo: l'operazione può ripetersi a volontà e dare la forma e la durata necessaria al movimento così creato. Si possono ottenere effetti la cui applicazione può essere assai varia e di cui si conoscono numerosi esempi. Un caso può essere quello delle balalaiche nel locale notturno di *Il cadavere vivente* (Ozep) o quello dei tamburi ne *L'erede di Gengis Kahn* (Pudovchin) in cui l'effetto ritmico è potente e significativo. Molti esempi del genere si trovano nel *Balletto meccanico.*

Pupazzi animati

Un caso particolare di creazione del movimento di oggetti fermi è quello dei pupazzi animati di cui si è avuto, tra gli altri, un esempio assai grazioso nel citato film del pittore Léger. Un pupazzetto raffigurante Charlot vi prendeva alcuni dei tipici atteggiamenti del celeberrimo comico fino ad afflosciarsi nel mucchietto informe dei suoi pezzi componenti, rappresentati dalla scomposizione cubistica dei suoi piani volumetrici.

Disegni animati

Sono questi i popolarissimi film disegnati coi quali Walt Disney ha raggiunto una enorme rinomanza e successi mondiali. L'invenzione dei disegni animati risale al 1907 ed è dovuta al francese Emile Cohl che li presentò sotto il nome di *fantasmagories*. La semplicità e la piacevolezza dei disegni animati hanno fatto sì che se ne sopravvalutasse il merito e molti ditirambi e molti osanna sono stati intonati a Walt Disney, che un cineasta italiano (Sampieri) ha addirittura chiamato *l'ultimo poeta*. Ora, senza voler passare al crucifige verso un *industriale* laborioso e coscienzioso come il Disney, che pure qualche volta ha dato delle figurazioni amene e graziose, è forse opportuno fare qualche riserva a lui e al genere disegno animato; tanto più che gli elogi che questo tipo di film provoca universalmente servono assai spesso, come è già stato mostrato al Congresso per la Musica nel film al Maggio Fiorentino del 1935 (relazione U. Barbaro) a far passare di contrabbando un'infinità di idee errate nel cinematografo e addirittura a minare il concetto di film come arte.

Il film animato non ha una base fotografica e quindi soddisfa tutti coloro che credono che la fotografia non sia e non possa essere arte (tesi vecchia e superatissima, ripetuta di recente anche da Baldini in «Bianco e Nero» A. III n. 6); il disegno animato permette l'esistenza di un autore i cui cooperatori non sono che materiali esecutori; il disegno animato dà per necessità poca importanza all'inquadratura e quindi anche al montaggio. Come si vede l'ammirazione per questo genere di film, innocua in se stessa, implica l'affermazione che la camera è uno strumento meccanico per la riproduzione della realtà, che non è possibile collaborazione artistica, che il montaggio, cioè lo specifico cinematografico, non ha importanza.

Un altro errore grossolano, a proposito del disegno animato è quello che afferma la grande libertà creativa e la purezza formale dei risultati del Disney. La perfetta fusione del fotografico con la parte sonora nel disegno animato nasce, essa sì, da una pura meccanicità: perchè per questi film si incide prima la musica e, dallo schema grafico di essa sulla colonna sonora, si ricava lo schema compositivo dei singoli fotogrammi. Lavoro di pazienza e non di creazione.

I puri valori formali raggiunti non vanno oltre questa perfetta e meccanica armonia dell'elemento visivo con quello sonoro, effetto più curioso che estetico.

Nel caso di Walt Disney non c'è chi non veda che il suo disegno è piuttosto brutto: è un disegno a solo contorno e il tratto vi è pieno di sordità, indifferenziato e calcato come e peggio che nei disegni di Rubino. La mancanza di ombre, nel bianco e nero, e la mancanza di tono, nel colore, mettono l'aspetto figurativo dei cartoni del Disney sul piano della più fatua decorazione. I colori si armonizzano inelaborati come nelle vetrate; peggio: come nei cuscini che fanno le signorinette borghesi. Si veda a questo proposito il sempre acuto giudizio di Emilio Cecchi in « Bianco e Nero » 1939.

Il disegno del Disney non è affatto pura forma: il suo valore positivo è contenutistico: un contenuto di parabola che non ha la saggezza di Esopo, ma la scaltrezza, adulta e di dubbio valore educativo, del La Fontaine, senza la squisitezza di questi, e senza nemmeno la fresca e spontanea vena del Clasio.

Un disegno animato molto bello è *La joie de vivre* di Tibor. Ma quello, poichè è su di un piano veramente artistico, non ha avuto, dato il costume e il livello dei cinematografari che non hanno saputo dargli diffusione, alcuna notorietà.

Il disegno animato è entrato talvolta nel film narrativo: si conoscono certi brani del film di Alexandrof *Gli allegri ragazzi* (presentato in Italia come: *Tutto il mondo ride*) in cui, senza discontinuità stilistica, si inserivano cartoni a riprese fotografiche.

La colonna sonora

La difficoltà di sommare elemento visivo con elemento sonoro è risultata fin dai primissimi tempi della scoperta del nuovo mezzo espressivo di cui si dotava il cinematografo. Molti ricorderanno le discussioni

e le polemiche ai tempi dei primi film sonori, di cui si può rinnovare il ricordo colla rilettura del libretto d'occasione scritto da A. G. Bragaglia (*Il film sonoro*). La più forte obbiezione che si fece allora contro il nuovo mezzo tecnico è quella che Pirandello compendiò nella frase: *le ombre non parlano* e che nasceva dalla giusta osservazione del contrasto fra la plasticità della musica e la bidimensionalità del quadro cinematografico. Difficoltà innegabile di cui anche più modernamente si è discorso e che, del resto, era risultata già evidente quando, ai tempi del muto s'era introdotto l'uso di commenti musicali imitativi dei rumori (ad esempio ne *La grande parata* di Vidor).

« A bad impression was made by the attempts of some illustrators of silent films to have their orchestra imitate noises, the original reproduction of which the silent film did not allow. These attempts showed very clearly that the realism of the pictures should on no account reappear in the music, and furthermore that the plastic character of sound (even where syncronism was attained) did not harmonize wit the plane dimensions of the picture » (Kurt London - *Film Music.* London, 1936, p. 34).

Come l'Arnheim abbia negato la possibilità del sonoro s'è visto nel suo saggio *Nuovo Laocoonte;* nel precedente *Film als Kunst,* si negava, tra l'altro, anche la musica di accompagnamento per il film muto.

Asincronismo

La soluzione del problema doveva però aversi prestissimo. Già nel 1928 i registi Pudovchin, Eisenstein e Alexandrof proposero infatti, in un loro articolo-manifesto collettivo, *l'asincronismo* (cfr. *Saiavca* « Gisn Iscusstva » 1938 n. 32). Mediante l'asincronismo si crea una libertà ed una indipendenza dei due fattori, sonoro e visivo, che ne permette la convivenza e che è suscettibile di impiego ai fini artistici, come subito si potè constatare in alcuni dei primi film sonori. Intendendo per asincronismo la triplice possibilità, tanto per i rumori che per la musica e per il dialogo, di udire il suono prima di vederne la fonte, di udirlo vedendone la fonte (sincronismo), e di udirlo quando non se ne vede più la fonte.

Nel film di Dupont *Due mondi* un ufficiale austriaco dorme in uno di quei paesini dei Carpazi che erano continuamente conquistati e perduti nelle fasi alterne della guerra: all'alba lo sveglia il suono di una

marcia militare russa. Il paese è stato conquistato, l'ufficiale è prigioniero.

Nel film *Salto mortale*, dello stesso Dupont, due acrobati si accingono a un complicato esercizio ai trapezi. Essi sono amanti e sono stati scoperti dal marito che è alle leve degli apparecchi. Il marito spiega il funzionamento dell'apparecchio al pubblico descrivendo la pericolosità dell'esercizio: « Se io sbagliassi di un solo secondo nel manovrare le leve... ». Deciso a vendicarsi simulando proprio un simile errore, la sua voce si abbassa. Si vede il pubblico: uno dei cui componenti grida: Voce! E si odono le parole del marito: « Se io sbagliassi anche d'un solo secondo nel manovrare le leve... ». Ora si vedono i due acrobati al cui orecchio giunge, come una minaccia tremenda, la voce dell'uomo risuonante cupamente per le volte del circo: « ...i due artisti cadrebbero sfracellandosi al suolo... ».

Il monologo interiore

In una commedia di Amar intitolata *L'amore morì, anzi mai fu, ovvero l'ammazzamento della donna fatale* si ironizza bellamente un certo tipo di teatro simbolistico e intimistico, che è pieno di voci interne, di previsioni e di simili squisitezze Il protagonista, che pende sempre da una parte, ripete ogni tanto: Io non so qual forza mi trascina verso il lato destro del castello. Nel teatro questa voce interiore prende troppa materialità e crea una convenzione — quella del monologo — che una rappresentazione realistica non può consentire.

Nel cinema, proprio per la discrepanza sostanziale tra fotografia bidimensionale e plasticità sonora, un impiego simile del suono è ammissibile ed ha dato eccellenti risultati. Una ragazza in relazione con una banda di *gangsters* vuol indurre il fidanzato a entrare a farne parte: arrestata ha modo di constatare nella sua vera essenza la bassezza e l'orrore del mondo da lei frequentato. Viene a trovarla il fidanzato, tutto a nuovo e in bell'arnese, e alle sue domande risponde ammiccando: « Whisky, avevi ragione, ho seguito il tuo consiglio... ». La ragazza ne è affranta e tutta la notte si agita nella celletta risentendo (e con lei il pubblico) la voce del fidanzato: « Whisky, avevi ragione, ho seguito il tuo consiglio... » (*Vie della città* - R. Mamoulian).

Nel film di Ozep *La dama di picche*: Una ragazza dà un appuntamento in casa sua all'amante e gli spiega come entrare: c'è una porta, poi un salone, poi una scala, etc. Entrando ed eseguendo le azioni,

l'attore risente la voce della ragazza che gli ripete le sue indicazioni: C'è una porta, poi un salone, poi una scala. Nello stesso film, durante la corsa nella foresta, il protagonista è ossessionato da una voce interna che gli indica le tre carte da giocare: egli accelera la corsa per fuggire quella voce che è in lui e alla quale non può sottrarsi.

Un simile impiego del sonoro è stato fatto anche nel film italiano *Lorenzino dei Medici.* Nel film di René Clair *Il milione* la voce della coscienza s'esprime in piccoli ritornelli musicali per ammonire Michele che pensa di appropriarsi del biglietto della lotteria vincitore: « Michel, Michel, que va-tu faire?... ».

In un articolo che ha fatto ai suoi tempi un certo scalpore si è sostenuto che « solo il film sonoro è in grado di ricostruire tutte le fasi e tutto lo specifico corso del pensiero » e che perciò il *materiale* tipico del film sonoro è il *monologo interiore* E un tentativo, in verità non troppo felice, di largo e totale impiego del sonoro in questo senso è stato fatto in America nel film, tratto da un dramma di Eugene O' Neill *Strano interludio.*

Sostenere come il Margrave (op. cit. pag. 16) che il dialogo deve essere « progressivo, incisivo, naturale » è dare dei suggerimenti che sotto l'aspetto illusorio della praticità nascondono la vuotezza e la mancanza addirittura di senso comune, di quel senso comune che vuole che, trattando d'arte, ci si preoccupi di valori estetici e non d'altro.

Vale per il dialogo la triplice possibilità di cui abbiamo parlato di asincronismo anticipante, di sincronismo e di asincronismo posticipante come è stato ripetuto con larga e proficua esemplificazione dal Pudovchin nel suo recente *L'attore nel film* (Ed. « Bianco e Nero » 1939).

La musica

La musica può essere l'elemento esterno del racconto come nel film *Guerra di valtzer* e come in una sequenza celebre di *Il congresso si diverte.* In questi casi può addirittura esser preferibile che essa preesista, come nel famosissimo e mediocrissimo *Angeli senza paradiso* e in *Casta diva* o che sia scritta in precedenza: dando così luogo a un genere particolare di film, che non c'è ragione debba escludersi dalla produzione, il film musicale. Tenendo però presente che nel caso di una musica preesistente si torna ad aggiungere ad una forma artistica già realizzata e perfetta in sè un'inutile e spesso dannosa appendice. Non

c'è nessuno che possa preferire di ascoltare Schubert colla visione della sua vita romanzata cinematograficamente piuttosto che in una sala di concerto.

I RUMORI

Nel film, tratto da una commedia di Marcel Achard *Jean de la lune* il rumore del treno, sulla base di una esperienza psicologica diffusa e comune, si adatta al ritmo interno dei pensieri del personaggio e diviene musica, o, come nel caso, ossessiva ripetizione: *Jean de la lune!, Jean de la lune!...*

Così i rumori della fabbrica si trasfiguravano nella musica di Malipiero per il film *Acciaio*.

Effetti assai interessanti che possono molto vantaggiosamente sostituire il *rumore sincrono* che pure alle volte ha la sua importanza ed efficacia. I rumori debbono essere selezionati, debbono essere ridotti ad una dominante significativa per il noto fenomeno dell'indifferenza e della aselettività del microfono rispetto all'orecchio umano.

In questo modo si possono e si debbono stabilire dei piani sonori il cui montaggio coordinato col montaggio visivo determinerà il ritmo generale del film. « Avendo il microfono nel cuore, scrive Béla Balàsz noi isoleremo, nel frastuono d'una battaglia, il canto di un uccellino ».

ASINCRONISMO DELLA MUSICA

La musica di accompagnamento può avere una intonazione sentimentale del tutto diversa da quella della visione. Una musica gioiosa, una fanfara di vittoria commenta la visione di una lotta cruenta: e le note si fanno più sonore alla visione della sconfitta, suggerendo al pubblico che i disfatti di oggi saranno immancabilmente i vincitori di domani. Per il solo effetto della colonna sonora nel pubblico si fa chiaro il senso di una riscossa immancabile. In alcuni film è commentata in un modo simile la morte dell'eroe.

Un'ampia disanima dei rapporti tra la musica e l'immagine nel film è data da Luigi Chiarini nel suo saggio *La musica nel film* (in « Bianco e Nero », 1939).

Un approfondito impiego della musica si è avuto in alcuni film italiani per opera di Malipiero, Rieti e Veretti.

Nella fantasiosa rievocazione da parte di Cristina del ballo (*Carnet de bal*) la musica col formarsi della frase melodica, rendeva le note

interne del personaggio, lo sforzo del ricostruire il primo sprazzo del ricordo e infine la libera corsa fantastica della rievocazione trasfigurante.

Altri mezzi del cinema esistono e possono elencarsi e commentarsi più di quanto non si sia fatto in questa rapida rassegna dei più importanti e conosciuti. Ma quanto darà concretezza allo studio di esse sarà solo l'esercizio della critica rigorosa delle opere esistenti e la creazione originale di nuove.

ESEMPI DI SCENEGGIATURE

INDICAZIONI TECNICHE DELLE SCENEGGIATURE:

P. P. P.	- *Primissimo piano*
P. P.	- *Primo Piano*
P. M.	- *Piano medio*
F. I.	- *Figura intera*
C. M.	- *Campo medio*
C. L.	- *Campo lungo*

DARO' UN MILIONE

(1935)

Soggetto di Cesare Zavattini e Giaci Mondaini
Sceneggiatura di Ercole Patti, Ivo Perilli, Mario Camerini.
Regìa di Mario Camerini.

SPIAGGIA DI NOTTE

28 - (*Dissolvenza lentissima*). — Sulla spiaggia ancora notte. Vicino ad una barca da pesca, Gold è seduto sopra una pietra; è senza scarpe e in maniche di camicia. Si toglie lentamente i pantaloni, restando in mutande. Vicino a lui, un fuoco acceso.
Blim, anche lui in mutande, stende sopra uno spago vicino al fuoco il frak di Gold.

GOLD
— Suicidio per amore?

BLIM
— Tentato suicidio, prego.

GOLD
— Per amore?

Blim scuote il capo.

BLIM
— Crisi, più che altro...

GOLD
— Crisi spirituale?

BLIM
— Finanziaria, più che altro...

Blim si avvicina al fuoco e lo riattizza; Gold, con un sospiro ed una intonazione di disgusto:

GOLD
— Sempre la solita storia: il denaro.

29 - Blim lo guarda meravigliato. Gold aiuta Blim a riattizzare il fuoco. Blim, con aria furbesca, toccandogli il gomito:

BLIM
— Ho capito... Anche voi. Vi siete buttato in mare...

e fa il gesto con le mani di chi non ha più soldi. Poi confidenzialmente domanda:

BLIM
— Debiti?

GOLD
— No, sono miliardario.

Blim sobbalza e fa un gesto equivalente alla battuta:

BLIM
— Frechete!

30 - Gold si alza e va presso i pantaloni, dai quali estrae un pacchetto di sigarette, constata con piacere che sono asciutte e ne accende una al fuoco. Offre una sigaretta a Blim, che la guarda con ammirazione:

BLIM
— Bout doré!

GOLD
— Già, oro... sempre oro...

Blim accende la sigaretta e dandosi un contegno da gentleman tira grandi boccate.
Gold in piedi incomincia a ridistendere i pantaloni sul filo e rivolto a Blim:

GOLD
— Credetemi, amico mio, la ricchezza porta con sè molte sventure...

Blim lo guarda estatico.

GOLD
— Se sapeste come invidio la vostra povertà!... Solo i poveri possono conoscere i veri sentimenti degli uomini.

31 - (*P. P.*). — Blim, con tono amaro:

BLIM
— Specialmente all'ora dei pasti!

32 - Gold continuando a fare la riga ai pantaloni bagnati si volta di scatto alla battuta di Blim:

GOLD
— Pensate un momento di essere miliardario...

BLIM
— Ci penso.

GOLD
— Non saprete mai se le donne che vi sorridono lo fanno per voi o per i vostri milioni.

Blim, fra sè, estatico:

BLIM
— Eh! certo... non lo saprei...

GOLD
— Non saprete mai se i vostri amici sono veramente amici...

BLIM
— Eh, già, già, non lo saprei.

GOLD
— Se il servo che dà la cera al pavimento non speri che scivoliate e vi rompiate il collo...

BLIM
— Speriamo di no.

GOLD
— Se il cuoco che vi prepara una bistecca alla Bismark...

Blim si volge di scatto.

BLIM
Alla... come avete detto?

GOLD
— Alla Bismark.

BLIM
— Come è fatta?

Gold con naturalezza:

GOLD
— Una fetta di vitello alta un dito.....

BLIM
— Ah!

GOLD
— Cotta a fuoco lento...

BLIM
— Ah!

GOLD
— Con un uovo sopra...

Blim, sentendosi svenire:

BLIM
— Basta, per carità! Continuate, continuate pure...

33 - Gold:

GOLD
— La ricchezza ci obbliga a vivere come vogliono gli altri. Voi, vedete, siete libero di fare ciò che volete. Volete uscire in maniche di camicia? Ed ecco. Volete fare una capriola? E la fate.

Blim, con espressione di rammarico, facendo un gesto con la mano:

BLIM
— Perchè voi... le capriole proprio non le potete fare?

GOLD
— No, no, io no! Quante altre cose non posso fare! La mia vita è controllata minuto per minuto, monotona, ossessionante. Alle sette, bagno; alle sette e mezza, ginnastica; alle otto, equitazione; alle otto e mezza...

BLIM
— Colazione...

GOLD
— Alle otto e mezza, la faccia del segretario; alle nove, giornali e corrispondenza; alle nove e mezza...

BLIM
— Colazione...

GOLD
— Alle nove e mezza, scherma; alle dieci, ancora la faccia del segretario; alle undici, l'amministratore; alle dodici e mezza...

BLIM
— Colazione...

Gold nel frattempo ha tirato fuori da una delle tasche del frak...

34 - (*Dettaglio*). — Alcuni biglietti da mille, bagnati...

35 - ...e li stende con cura sul filo, dicendo:

GOLD
— Eh, la colazione...

36 - (*P. P.*). — Blim osserva i biglietti da mille che si asciugano al fuoco.

37 - Gold si rimette a terra. Dalla barca i due avranno preso prima una coperta di tela. Gold, ficcandosi sotto la coperta, continua:

GOLD
— E tutto questo in mezzo a gente ipocrita e interessata...

Si volge a Blim, che è rimasto immobile ipnotizzato a guardare i biglietti da mille.

38 - (*P. P.*). — Gold, sbadigliando solleva un lembo del copertone.

GOLD
— Non dormite?

39 - Blim si scuote, guarda i biglietti da mille, si ficca sotto il copertone e continua a guardare i biglietti da mille, fisso.
Gold, sbadigliando:

GOLD
— Vorrei svegliarmi una mattina senza un dollaro in tasca, in un paese dove nessuno mi conosce; a chi compisse verso di me un piccolo gesto fraterno, umano, nato dal cuore, darei un milione...

40 - (*P. P.*). — Blim spalanca gli occhi.

BLIM
— Un milione?

41 - Gold, sbadigliando:

GOLD
— Un milione.

e si addormenta.

42 - Blim guarda...

43 - Gold che dorme.

44 - Blim guarda fissamente...

45 - (*Dettaglio*). — I biglietti da mille che asciugano.

Tutta la scena è accompagnata dal lento ritmo della risacca.

(*Lenta dissolvenza in chiusura*)

E P I S O D I O

(EPISODE, 1935)

Scenario e regìa di Walter Reisch.

VIALE

324 - (*P. M.*). — Valeria si riscalda le mani presso il fornello d'un venditore di frutta. Alle spalle di Valeria si vedono le sbarre di un cancello; a sinistra, un lampione coperto di neve.

Musica.

ESTERNO DEL CASTELLO DEI WORRESTANDT

325 - (*C. L.*). — Kinz esce di corsa dal cancello e avanza sul viale fiancheggiato da alberi spogli, carichi di neve.
Due bimbi attraversano il quadro di corsa. Due sciatori avanzano dal fondo.

Musica.

326 - (*C. L.*) (*controcampo della precedente*). — Kinz entra in campo da sinistra e si dirige, correndo, verso Valeria che attende in fondo al viale presso il fornello del venditore di frutta.

Musica.

327 - (*P. M.*) (*come al N.* 325). — Valeria è in attesa, Kinz entra in campo da destra e le si avvicina.

KINZ
— Che cosa è venuta a fare?

VALERIA
— Bisogna che parli subito col signor Worrestandt.

Entra in campo il venditore di frutta e si pianta vicino a Valeria.

KINZ
— È successo qualche cosa?

VALERIA
— Si, qualche cosa di grave.

Kinz si guarda attorno, poi prende Valeria per un braccio.

KINZ
— Andiamo in qualche posto, che non ci vedano... c'è un caffè qui vicino.

VALERIA
— Si.

Kinz si fruga nelle tasche.

VALERIA
— Che cosa cerca?

KINZ
— Che disdetta! Non ho in tasca nemmeno un soldo...

Valeria si fruga nelle tasche del soprabito e ne estrae una tessera e l'assegno.

VALERIA
— Ora vedo io...

— Non ho che questo: la tessera del tram e l'assegno.

KINZ
— Al diavolo questo malaugurato assegno!

VALERIA
— Anche lei dunque ne sa qualche cosa?

328 - (*P. M.*). — Il venditore di frutta sorride con espressione ebete.

KINZ
— Ma certo! Me ne hanno accennato qualche minuto fa i miei allievi.

329 - (*P. M.*) — Valeria e Kinz.

KINZ
— Non possiamo parlare davanti a quest'uomo...

VALERIA
— Perchè? Questo non capisce nulla. Ehi.

330 - (*P. M.* (*come al N.* 328). — Il venditore si volta verso Valeria.

VALERIA (*fuori campo*)
— Sapete di che cosa parliamo?

VENDITORE
— Lo so, signorina.

VALERIA (*fuori campo*)
— Di che cosa?

VENDITORE
— Dell'amore.

331 - (*P. M.*). — Valeria e Kinz.

VALERIA
— Vede che non ne capisce un'acca?

Kinz si stropiccia le mani, poi si aggiusta la sciarpa di lana intorno al collo.

VALERIA
— Che freddo, eh?

Valeria si rivolge in direzione del venditore.

VALERIA
— Su, forza alla macchina, voi!

332 - (*P. M.*). — Il venditore ha davanti un fornello su cui è posato un tegame di latta con della frutta; egli guarda stupito in direzione di Valeria, poi si china sotto il fornello ad attizzare il fuoco.

VENDITORE
— Ecco, subito.

333 - (*P. M.*) (*altro punto di vista*). — Valeria e Kinz.

VALERIA
— Dunque, che cosa le hanno detto i suoi allievi?

KINZ
— Niente di speciale: credono che io sia il suo amante.

VALERIA
— Lei? E perchè questo?

KINZ
— Perchè hanno una così buona opinione del loro padre che non possono nemmeno immaginare che si tratti di lui.

VALERIA
— E lei che farà?

Valeria congiunge le mani con ammirazione. Kinz tende le mani sul fornello per scaldarle.

KINZ
— Credo che eviterò di mettere le cose in chiaro. Meglio non disingannarli sulla serietà del loro padre.

VALERIA
— Ma sa che è bello questo suo proposito?

Allunga anche lei le mani sul fornello.

334 - (*Dettaglio*). — Le mani di Valeria e quelle di Kinz si riscaldano al calore del fornello, su cui è posato il tegame della frutta. Dopo qualche attimo le mani di Valeria si allontanano da quelle di Kinz.

Musica di valzer.

335 - (*P. M.*) (*dall'alto*). — Valeria e Kinz.

Musica di valzer in sotto fondo.

VALERIA
— Dovrà riuscirle molto sgradevole recitare questa commedia davanti a quei due ragazzi...

KINZ
— Ma non è una commedia affatto!

VALERIA
— Come dice?

KINZ
— Dico che quella... non è una commedia...

336 - (*P. M.*) (*la macchina è situata alla spalla destra di Kinz*). — Valeria sorride compiaciuta.

VALERIA
— Scusi, ma io non ho ancora compreso...

337 - (*P. M.*) (*la macchina è situata alla spalla sinistra di Valeria*). — Kinz guarda Valeria negli occhi e dice con tono sicuro:

KINZ
— Le ho detto che lei mi piace.

338 - (*P. M.*) (*come al N.* 336). — Valeria sorride, felice.

339 - Un tratto di strada; in fondo, un muro tappezzato di grandi manifesti. Due uomini sono ap-

poggiati al muro. Entrano in campo tre suonatori ambulanti: una donna col violino, un uomo con la fisarmonica e un altro con la chitarra. Un quarto uomo, vestito con una certa ricercatezza, cappello duro a bombetta, canta. Entra in campo una donna, l'uomo che canta le tende la bombetta, la donna lascia cadere una moneta e poi esce di campo da destra.

Musica di valzer.

340 - (*P. M.*) (*come al N.* 338). — Kinz e Valeria.

KINZ
— ...Ed ora aggiungo che dev'essere bello star sempre vicino a lei...

341 - (*P. M.*) (*come al N.* 337). — Valeria si guarda attorno. Kinz chiede:

KINZ
— Dove guarda adesso?

342 - (*P. M.*) (*come al N.* 340).

VALERIA
— Guardo a chi sta parlando.

343 - (*P. M.*) (*come al N.* 341).

KINZ
— Parlo a lei, signorina.

344 - (*P. M.*) (*come al N.* 342). — Valeria si porta una mano al petto e dice con tono radioso:

VALERIA
— A me? Ma ieri al cinema ha parlato molto diversamente...

345 - (*P. M.*) — Valeria, a destra del fotogramma, Kinz a sinistra, di fronte il venditore di frutta.

KINZ
— Ah... perchè al cinema c'era buio e non potevo vederti negli occhi, come ora...

Kinz stringe Valeria fra le braccia e la bacia.

346 - (*P. M.*). — L'uomo dalla bombetta canta, dietro di lui s'intravedono i compagni che suonano.

Musica.

CANTANTE
— « Prodigo a tutto il mondo...

347 - (*P. M.*). — Valeria e Kinz si baciano; si staccano e ascoltano il canto dell'uomo dalla bombetta.

CANTANTE (*fuori campo*)
— « ...e si cinge d'ombre il sol...

348 - (*P. M.*) (*come al N.* 346).

CANTANTE
— « se mi chiedono un cuor giocondo,
« le tue pupille audaci
« non altro dan che baci,
« Mute siano pur le stelle in cielo,

349 - (*P. M.*) — Kinz e Valeria.

CANTANTE (*fuori campo*)
— « ...ma ch'io t'oda sospirar d'amor...

350 - (*P. M.*). — Il cantante s'interrompe e tende il cappello ad una signora che entra in campo da destra.

CANTANTE
— Buona passeggiata.

La signora si allontana ed esce di campo senza dargli nulla, il cantante fa un gesto di rassegnazione e riprende la sua canzone:

CANTANTE
— « E sotto il notturno velo
« io sol, per sempre,
« ti stringo al cor...

Il cantante fa un inchino a braccia aperte, come se fosse su di un palcoscenico.

351 - (*P. M.*). — Valeria e Kinz.

VALERIA
— Grazie per la bella cantatina, mi spiace ma in questo momento non abbiamo spiccioli.

352 - (*P. M.*). — Il cantante si toglie il cappello rispettosamente.

CANTANTE
— Prego, non importa.

Fa cenno ai compagni di seguirlo.

353 - (*P. M.*) (*come al N.* 351).

KINZ
— Ah... adesso è offesa perchè l'ho baciata.

Valeria, con malinconia:

VALERIA
— Oh, no... ora è di moda!

KINZ
— Che cosa?

VALERIA
— Baciarsi per la strada. Già, specialmente con una ragazza come me.

Kinz la prende per le braccia e la costringe a guardarlo.

KINZ
— Valeria!

354 - (*P. P. P.*). — Valeria, di profilo, dice con amarezza:

VALERIA
— Già, già, non mi offendo. Lei mi tratta come crede che io debba essere trattata. Come una ragazza che ha una relazione con un vecchio signore e accetta del denaro da lui.

355 - (*P. P. P.*). — Kinz, di profilo, dice con tono caldo e convincente:

KINZ
— Valeria, mi sono ingannato, lo riconosco: dapprima ho creduto che lei ricevesse Worrestandt per desiderio d'una esistenza brillante, ma ora so che quel denaro lei l'ha accettato per una triste necessità.

356 - (*P. P. P.*) (*come al N.* 354). — Valeria sorride amaramente.

VALERIA
— Si, eh? Lo sa così d'improvviso?

357 - (*P. P. P.*) (*come al N.* 355). — Kinz, con slancio:

KINZ
— Ma certo! E so molte altre cose. Per esempio, che lei non incasserà l'assegno, che non riceverà ma più il sig. Worrestandt e che domani alle sei aspetterà me a casa sua per prendere il the...

358 - (*P. P. P.*) (*come al N.* 356). — Valeria.

KINZ (*fuori campo*)
— ...e fare dei grandi progetti sul nostro avvenire.

VALERIA
— Non sia tanto sicuro, caro signor Kinz, può ancora ingannarsi sul mio conto.

(*esce di campo da destra*).

359 - (*P. M.*) — Kinz guarda in direzione di Valeria.

360 - (*P. M.*). — Valeria di spalle si allontana; Kinz entra in campo di corsa, la raggiunge, la prende per le braccia.

KINZ
— Io non m'inganno: le giuro che farò ammenda dei miei cattivi pensieri!

VALERIA
— E come, se è lecito?

Kinz la stringe fra le braccia e la bacia.

Musica della canzone-valzer.

Valeria si distacca da Kinz e sorride.

VALERIA
— E questo sarebbe fare ammenda?

KINZ
— Già, non le sembra un buon sistema?

(movimento di panoramica verso destra su...)

Il venditore di frutta che osserva i due, con espressione compiaciuta.

VENDITORE
— Avevo ragione io! Stavano parlando d'amore!

(la panoramica continua e scopre...)

Il gruppo dei suonatori che si allontana.

Musica in lontananza.

AVVENTURA A MEZZANOTTE

(IT'S LOVE I'M AFTER, 1936)

Soggetto di Maurice Vanline.
Sceneggiatura di Casey Robinson.
Regìa di Archie Mayo.

ESTERNI NOTTURNI

1 - (*C. L.*) VISIONE NOTTURNA DI NEW YORK (*per sovrimpressione*).

Un manifesto, che annuncia una recita dell'attore Basil Underwood, avanza (*sino a P. P.*).

2 - (*C. L.*) VISIONE NOTTURNA DI FILADELFIA. — Appare (*per sovrimpressione*) il manifesto come nella inquadratura precedente.

3 - (*C. L.*) VISIONE NOTTURNA DI CHICAGO (*movimento di carrello laterale*). — Appare (*per sovrimpressione*) il manifesto come nella inquadratura precedente.

4 - (*C. L.*) VISIONE NOTTURNA DI LOS ANGELES.

5 - (*C. L.*). ESTERNO DI UN TEATRO.
La folla si diverte, poichè è la fine dell'anno.

Voci che si scambiano gli auguri; grida, risate, rumori naturali.

(*movimento di carrello aereo sino ad inquadrare...*)

Un manifesto, attaccato al muro del teatro, che annuncia la recita di Basil Underwood in « Giulietta e Romeo ».

(*dissolvenza incrociata*).

INTERNO DI TEATRO

6 - (*P. P.*). — Basil, nel costume di Romeo, recita:

BASIL
— Oh, mio amore, mia sposa, la morte ha succhiato il miele del tuo fiato, ma niun potere ha ancora sulla tua bellezza.

7 - (*P. P.*). — Joyce, nel costume di Giulietta, è immobile sul catafalco, come morta.

BASIL (*fuori campo*)
— Vinta ancora non sei: sulle tue labbra e sulle tue gote vermiglie è ancora l'insegna della tua bellezza.

8 - (*C. L.*) — Dal fondo della platea si vede il palcoscenico su cui si svolge l'ultimo quadro di « Giulietta e Romeo ». Basil è in piedi presso il catafalco su cui è adagiata Joyce.

BASIL
— E lungi è ancora il pallido vessillo della morte.

Un palco.

9 - (*P. M.*). — Marcia ed Enrico, appoggiati al parapetto. Marcia ascolta la voce di Basil con espressione molto patetica.

BASIL (*fuori campo*)
— O gentile Giulietta, perchè sei così bella ancora? Forse che la morte si è innamorata di te?

Enrico prende la mano di Marcia.

10 - (*C. M.*) (*dall'alto*). — Basil si china su Joyce.

BASIL
— Forse che l'odiato mostro ti tiene qui al buio per farti sua amante?

11 - (*P. M.*). — Marcia ha una espressione sempre più afflita ed estatica.

BASIL (*fuori campo*)
— Per tema di ciò io rimarrò qui con te...

12 - (*P. M.*). (*dall'alto*). — Basil.

13 - (*P. P.*). — Marcia ascolta rapita.

— È mai da questo palazzo della buia notte ripartirò...

BASIL (*fuori campo*)
— Qui, qui rimarrò coi vermi, che sono ormai le tue damigelle, e qui troverò il mio eterno riposo...

14 - (*P. M.*) — Basil.

— E qui scuoterò il giogo delle infauste stelle...

15 - (*P. M.*) — Mr. West e Zia Ella, seduti nel palco, dietro Enrico e Marcia. Zia Ella dorme, Mr. West la scuote.

BASIL (*fuori campo*)
— ... da questa carne stanca!

ELLA
— È una meraviglia! Shakespeare è così esaltante!

Mr. WEST
— Seguita a dormire, Ella, ma non russare.

ELLA
— Sei disgustànte, anche se sei mio fratello.

16 - (*P. M.*) — Marcia ed Enrico; dietro, Mr. West e Zia Ella. A quest'ultima cade il fazzoletto, Enrico si china a raccoglierlo. Marcia si protende in avanti, verso il palcoscenico, come attratta dalla voce di Basil.

BASIL (*fuori campo*)
— Braccia, il vostro ultimo amplesso; e voi labbra, porte dei sospiri...

17 - (*P. M.*). — Basil chino su Joyce.

BASIL
— ... Suggellate con questo bacio il patto eterno con la morte che incalza.

Bacia Joyce poi si alza, lo sguardo in direzione del palco di Marcia. Joyce, sussurra a denti stretti aprendo un occhio:

JOYCE
— La tua Giulietta è qui, tesoro, e non sul palco...
— ... Pezzo di salame!

18 - (*P. P.*) — Joyce.

19 - (*P. M.*) — Basil si rialza.

20 - (*P. M.*) — Digges, il cameriere di Basil, e Madlein, la cameriera di Joyce, nascosti dietro una quinta osservano la scena che si svolge sul palcoscenico.

DIGGES
— Siamo alle solite.

21 - (*C. M.*) — Palcoscenico. Basil è in piedi presso il catafalco e stringe in una mano la fialetta del veleno.

BASIL
— Su, amaro, nocchiero, su, guida sgradevole; tu, spietato pilota, corri qui subito, guida fra le rocce marine la mia barca stanca e insicura!

22 - (*P. P.*) — Marcia ha un'espressione addoloratissima poichè partecipa vivamente alla tragica vicenda che si svolge sulla scena.

BASIL (*fuori campo*)
— Ecco, al mio amore!

23 - (*P. M.*) — Basil beve il veleno, barcolla.

BASIL
— Oh, onesto farmacista...

24 - (*P. P.*) — Marcia (*come al N.* 22).

BASIL (*fuori campo*)
— ... le tue droghe fan presto.

25 - (*P. M.*) — Basil si china a baciare Joyce.

BASIL
— Con un bacio io muoio.

26 - (*P. P.*) — Basil e Joyce; questa sussurra con ira:

JOYCE
— Ci fosse della stricnina lì dentro.

Basil le dà un morso, poi...

27 - (*F. I.*) — si abbandona a terra morto.

28 - (*C. M.*) — Palcoscenico. Dal fondo della scena avanza Frate Lorenzo.

FRATE
— Ahimè, ahimè, qual sangue è mai questo che imbratta la soglia di questo cupo sepolcro? E queste spade

sanguinose e abbandonate, così inverosimili in questo luogo di pace!

Giunge presso il catafalco e scorge Basil disteso a terra. Voltandosi, si accorge di un altro corpo giacente al suolo.

— Romeo?! Come pallido!

— Chi anche? Anche tu, Paride? È suppò di sangue!

29 - (*P. M.*) — Joyce si ridesta e muove lentamente le mani.

FRATE (*fuori campo*) —
— Oh, qual'ora infelice è colpa di questo caso lamentevole?

30 - (*P. M.*) — Frate Lorenzo guarda in direzione di Joyce.

FRATE
— Oh, la fanciulla si muove!

31 - (*P. M.*) — Joyce apre gli occhi e chiede:

JOYCE
— Oh, buon frate, dov'è il mio signore?

32 - (*P. M.*) — Enrico e Marcia; quest'ultima si alza con aria affranta.

MARCIA
— Egli è morto e per me è finita!

ENRICO
— Dove vai?

Marcia raccoglie il mantello e risponde con aria trasognata:

MARCIA
— Chi lo sa! Aspettatemi all'uscita del teatro.

JOYCE (*fuori campo*)
— ... Chè io ben ricordo dove dovrei essere.

33 - (*P. M.*) — Joyce seduta sul catafalco dice al Frate:

JOYCE
— Va, vattene via perchè io non verrò.

Scende dal catafalco, si china su Basil (*panoramica in basso*) gli mette una mano sul viso. Basil sussurra a denti stretti:

BASIL
— Leva quella mano dalla mia faccia; così non mi vedono.

Joyce gli si abbandona sopra; Basil sussurra sempre più irritato:

BASIL
— Non mi coprire, ho detto: così non mi vedono.

JOYCE
— Zitto, scemo!

34 - (*P. M.*) — Digges e Madlein, nascosti dietro una quinta (*come al N.* 20).

MADLEIN
— Incredibile! Due persone che si amano, agire così bassamente!

DIGGES
— Meglio chiamare il direttore: temo che finisce male..

si allontana di corsa.

35 - (*P. M.*) — Joyce prende la fiala del veleno e, accorgendosi che è vuota esclama:

JOYCE
— Oh, crudele, bevesti tutto, e non una goccia lasciasti per aiutare Giulietta. Bacierò le tue labbra...

si china a baciare Basil, il quale sussurra:

BASIL
— Hai mangiato della cipolla!

JOYCE
— Forse del veleno è rimasto su di esse...

BASIL
— Peggio di cipolla, è aglio!

JOYCE
— Si, si, dopo faremo i conti, porco!

UNA VOCE (*fuori campo*)
— Dov'è? Conducimi, ragazzo.

JOYCE
— Del rumore! Allora spicciamoci.

Si guarda attorno, scorge il pugnale di Basil, lo prende e l'appunta sul petto.

JOYCE
— O lama generosa, qui è la tua guaina, qui arruginisci e fammi morire.

36 - (*C. M.*) — Joyce cade sul corpo di Basil.

37 - (*C. L. - macchina piazzata sul palcoscenico*) — La platea applaude.

Applausi.

38 - (*C. L. - la macchina è piazzata in fondo alla platea*). — Gli spettatori, di spalla, applaudono; il velario si chiude.

Applausi.

39 - (*C. M.*) (*come al N.* 36). — Basil si rialza.

BASIL
— Alla grazia della dolce Giulietta!

Arriva il direttore, allarmato. Joyce grida:

JOYCE
— Se un'altra volta mi dai dei pizzichi...

Il direttore tenta di calmarla.

JOYCE
— Si, si, prendetevela con lui: lui ha cominciato, e se non credete, qui ho un livido.

40 - (*C. L.*) — La platea applaude (*come al N.* 37).

41 - (*P. M.*) — Il direttore, Basil e Joyce.

DIRETTORE
— Basil, Basil, ma non sentite? Il pubblico applaude!

BASIL
— Ehm?

Joyce ride ironicamente.

JOYCE
— Povero illuso, crede che sia per lui!

S'avvia per ringraziare, ma Basil l'afferra per un braccio; ella si ribella e tenta di picchiarlo.

42 - (*C. L.*) (*come al N.* 38). — Il velario si apre, appare Basil che s'inchina al pubblico.

Applausi.

43 - (*P. M.*) — Direttore e Joyce.

DIRETTORE
— Ora tocca a voi, presto.

Entra in campo Basil, che dice con ironia:

BASIL
— Presto, cara, prima che ti dimentichino!

JOYCE
— Se leggessi nel mio pensiero non saresti così allegro!

44 - (*F. I.*) — Joyce fa per uscire sul palcoscenico, Basil le dà uno sgambetto.

45 - (*F. I.*) — Joyce appare sul palcoscenico e s'inchina al pubblico.

Applausi.

46 - (*P. M.*) — Mister West, Zia Ella ed Enrico applaudono. Mr. West infila il soprabito, mentre Enrico borbotta:

ENRICO
— Vorrei sapere che mi manca.

ELLA
— Nulla, mio caro, ed è proprio quello che vi manca.

Mr. WEST
— Già, non gli manca nulla ed è proprio quello che gli manca.

ELLA
— Avete tutto ciò che un ragazzo può desiderare. Oh, se avessi venti anni di meno, e se sapessi ciò che so ora, non guarderei indietro alla mia vita come a una cosa sprecata!

Mr. WEST
— Come, come? Non gli manca nulla ed è proprio quello ciò che gli manca? Che cos'è? Un rebus?

47 - *P. M.*) — Joyce sul palcoscenico ringrazia il pubblico.

Applausi.

IL FU MATTIA PASCAL

(1937)

Dal romanzo di Luigi Pirandello.
Sceneggiatura di Pierre Chenal, Christian Stengel, Armand Salacrou.
Regìa di Pierre Chenal.

CIMITERO MIRAGNO

75 - 76 (*F. I. - movimento di carrello - inq. dall'alto in basso*).

SUONO.

Mattia, che ha potuto col suo denaro comprare un abito nero per portare il lutto di sua madre, si dirige verso la tomba di questa: ha dei fiori in mano. Uno spettacolo inatteso gli si presenta: la fossa dove riposa sua madre è aperta, un becchino finisce di scavare la terra.
Mattia, avvicinandosi, con il suo mazzo di fiori:

MATTIA
— Che state facendo a questa tomba?

Il becchino, additando sulla croce il nome della Vedova Pascal:

BECCHINO
— La fossa per il figlio.

MATTIA
— Il figlio?

BECCHINO
— Sì, è morto anche lui: Mattia Pascal.

MATTIA
— Che state dicendo? Ma siete pazzo? Mattia Pascal!... ma sono io!

MATTIA (*urlando*)
— Sono io! sono io! Mattia Pascal sono io!

Il becchino si ferma di scavare, posa la sua pala e guardando fissamente Mattia:

BECCHINO
— Non sta bene, signore, scherzare con la morte. State attento, che porta disgrazia.

Si fa il segno della croce e si rimette a lavorare.
Mattia, non comprendendo l'errore di cui è vittima, si riprende, e sforzandosi di ridere:

MATTIA
— Si, ho fatto male a scherzare. Ecco, per voi, prendete.

Gli dà dieci lire.

77 - (*C. M. - nello stesso tempo che per il N.* 80).
L'ubbriaco che ha incontrato Mattia, prima della sua partenza per Monte Carlo e che si era nascosto fino allora dietro una tomba, scruta il viso di Mattia in preda ad una inquietudine mortale.

78 - 79 (*Come ai N.* 75 *e* 76).

Mattia al becchino:

MATTIA
— E di che è morto quel... quel-l'uomo che... ne avete detto il nome ora... Lo conoscevate?

Indicando la tomba:

BECCHINO
— Mattia Pascal? No. Eh, se dovessi conoscere tutta la gente che seppellisco! S'è levata la vita, questo: è andato ad affogarsi... era sparito da qualche giorno... La pena; eh... a causa della madre, che è qua... disgraziato...

si sente del rumore

— ...Guardate: eccolo che arriva.

MATTIA
— Chi?

BECCHINO
— Eh, lui: Mattia Pascal.

Mattia si volta.

(*raccordo sul movimento*)

80 - (*C. L.*). — *Becchino dal dorso, Mattia di profilo.*
Mattia si volta. Il convoglio funebre entra nel cimitero. Romilda e la Ved. Pescatore, in gran lutto, il viso bagnato di lacrime, camminano in testa al corteo, subito dopo il carro funebre. La bara è coperta di corone splendide ed una folla numerosa segue il convoglio. Mattia ha appena il tempo di nascondersi dietro una pietra tombale.
(*come al N.* 77). — L'ubbriaco osserva Mattia, trema per tutte le membra.

81 - (*C. L. - inq. dall'alto*).
La bara viene calata nella fossa. Il prete officia...
Si riconosce, oltre a Romilda e alla Ved. Pescatore, la zia Scolastica, che si tiene in disparte, la vecchia serva della Signora Pascal, Pomino, il direttore del giornale ed il suo redattore e gli altri che erano presenti il giorno del banchetto.

PRETE
— Requiem aeternam dona ei, Domine.

CORO
— Et lux perpetua luceat ei.

PRETE
— Requiescant in pace

CORO
— Amen.

82 - (*C. M. - seguito N.* 84).
Mattia, nascosto dietro una tomba, osserva la scena senza essere veduto.

83 - (*C. M. - leggera inq. dal basso*).
Il Direttore del « Piccolo Eco di Miragno » che non aveva disprezzo per Mattia quando questi era

vivo, pronuncia sulla sua tomba un discorso magniloquente:

DIRETTORE DEL GIORNALE

— Che giorni... che giorni di tremenda costernazione e d'inenarrabile angoscia per la desolata famiglia! Noi t'amavamo. E ti stimavamo per la bontà dell'animo... per la giovialità del carattere... e per quella natural modestia, che t'aveva permesso di sopportare senza avvilimento e con rassegnazione gli avversi fati! Oh, tu, amico dei libri e degli insetti! Emerito bibliotecario... delicato entomologista... le farfalle che tanto amasti verranno tutte a posarsi su questa tomba! Dormi in pace, o Mattia... col cuore lacerato ti diamo l'ultimo saluto, l'ultimo addio.

Si vede nel piano indietro Romilda che sviene; sua madre la sostiene.

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633